MIECZYSŁAW RULIKOWSKI

O DZIELE
LUDWIKA BERNACKIEGO
TEATR, DRAMAT I MUZYKA
ZA STANISŁAWA AUGUSTA

WARSZAWA
1926

MIECZYSŁAW RULIKOWSKI

O DZIELE LUDWIKA BERNACKIEGO TEATR, DRAMAT I MUZYKA ZA STANISŁAWA AUGUSTA

WARSZAWA
1926

ODBITKA W 100 EGZ. Z TOMU XXII I XXIII
„PAMIĘTNIKA LITERACKIEGO“.
R. 1926.

Z DRUKARNI ZAKŁADU NAR. IMIENIA OSSOLIŃSKICH WE LWOWIE
POD ZARZĄDEM JÓZEFA ZIEMBIŃSKIEGO.

Ludwik Bernacki. Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Z 68 podobiznami. Tom I. Źródła i materjały. (T. II. Notatki i studja). Lwów. Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich. 1925. 8⁰, ss. XV+482 [ss. 474+5 liczbowanych 166 a — c, po których jedna czysta, 384 a, 384 b, po których 1 knl.] + 1 knl.; 456 [ss. 443+1 nl. + 12 liczbowanych 14 a... 14 l] + 69 (Podobizny; ss. 68 + liczbowana: 38 a).

Jeżeli w beletrystyce „dobry“ tytuł ma podobno wpływ na powodzenie książki, to w dziełach naukowych przynajmniej do pewnego stopnia powinien on je charakteryzować w tem znaczeniu, aby nietylko zaznajamiał nas odrazu z zawartością pracy, lecz i stanowił jakby znamię klasyfikacyjne, pozwalające zaliczyć ją do literatury właściwej gałęzi nauki.

Tytuł dwutomowego dzieła dra Ludwika Bernackiego, o którem będziemy tu mówili, nie daje pod tym względem wyraźnej wskazówki. Nie wiemy od pierwszego spojrzenia, czy włączyć je trzeba do historji literatury, czy do historji teatru, czy też należy ono do obu tych dziedzin jednocześnie. Odpowiedź na pytanie znaleźć możemy dopiero w samej książce, po gruntownem jej przestudjowaniu. A pytanie to powstaje przed nami nie wskutek czczej ciekawości, nie dla zaspokojenia potrzeby bibljograficznej, lecz jako wynik prostej konieczności ustosunkowania się do dzieła, które możemy ocenić należycie dopiero wówczas, gdy spojrzymy na nie pod kątem widzenia metody naukowej. Jaką zaś za probierz oceny przyjąć metodę, o tem, naturalnie, rozstrzyga „przynależność“ danej pracy do tej lub innej dziedziny (jak w tym wypadku: do historji literatury lub historji teatru), w związku czem piszący tą lub inną musi posługiwać się metodą, a krytyk — wstępować w jego ślady.

W tem miejscu musimy sobie powiedzieć, że sprawa bynajmniej nie byłaby tak prosta, gdyby chodziło o dzieło z zakresu nauki o teatrze lub jednej z jej gałęzi — historji teatru, a to dla tej przyczyny, iż młoda ta dyscyplina naukowa nie zdołała jeszcze posiąść w tym stopniu, co inne, obowiązujących kanonów metodologicznych lub reguł, których badacz musiałby trzymać się niewzruszenie. „Trudno mówić o metodzie jakiejś nauki — zaznacza Edgar Gross w rozprawie p. t. „Wege und Ziele der

Theatergeschichte" [1]) — dopóki nauka ta nie posiada wyraźnie zarysowanych granic i przez to nie dowiodła jeszcze w sposób praktyczny swego prawa istnienia". Takie wyznanie robi pisarz niemiecki, a więc przedstawiciel narodu, w którym badania teatrologiczne bardziej, niż gdziekolwiek, są rozwinięte i prowadzone z właściwą jego rodakom gruntownością i systematycznością. A cóż mamy powiedzieć o naszym w tej dziedzinie dorobku? Bernacki, podając we wstępie (I, ss. XIII — XIV) „liczny poczet pisarzy i uczonych", których „zaprzątały historja teatru i dzieje piśmiennictwa", wymienia 77 nazwisk; wśród nich nie znajdziemy nawet 20, należących do historyków teatru we właściwem pojęciu. Obfita ta wszakże lista (w której — zaznaczmy to odrazu — brakuje Bentkowskiego) skłania autora do twierdzenia, iż „dzieła, rozprawy, studja, artykuły, przyczynki i wydawnictwa" wymienionych pisarzów „są chyba wystarczającym dowodem, że ta gałąź dawnej literatury i kultury naszej cieszyła się znacznem zainteresowaniem badaczy".

Nie zapuszczając się w dociekanie wartości prac owych kilkunastu (mniej lub więcej zasługujących na tę nazwę) historyków teatru polskiego, bo zbyt daleko zaprowadziłoby to nas, a z góry możemy powiedzieć, że, poza kilku książkami, niemal wszystkie są owocem dyletantyzmu naukowego i istnieniem swem nie zmieniają faktu, iż w dziedzinie badań nad historją teatru u nas nic prawie dotąd nie zrobiono — musimy raczej zwrócić uwagę na pewien szczegół w powołanem wyżej miejscu wstępu do dzieła Bernackiego. Oto, jak pamiętamy, wylicza on jednym tchem tych, których „zaprzątały historja teatru i dzieje piśmiennictwa". Takie połączenie w jedno dwóch różnych grup wzbudza obawę, że zachodzi tu pomieszanie pojęć lub, inaczej, brak ścisłego rozgraniczenia dwóch samodzielnych dziedzin: historji literatury i historji teatru; brak, który nie powinien nas dziwić ze strony każdego filologa, jak bowiem słusznie pisze wspomniany już Gross, dotąd w ostatnio wymienionej nauce „zawodowy uczony widział tylko niewydyscyplinowaną siostrę przyrodnią historji literatury".

Tego rodzaju stanowisku wręcz przeciwstawia się dążenie dzisiejszych teatrologów do całkowitego wyodrębnienia i usamodzielnienia nauki o teatrze, a w jej ramach i historji teatru. Najdalej bodaj idącym wyrazicielem tych aspiracyj jest Max Hermann, który w pracy p. t. „Forschungen zur deutschen Theatergeschichte d. Mittelalters und d. Rennaissance" (Berlin, 1914) przeprowadza bardzo wyraźną linję rozgraniczającą historję teatru od historji literatury, negując jej znaczenie dla teatrologji lub w najlepszym razie wyznaczając jej bardzo pośledne miejsce [2]). Gross, w zgo-

---

[1]) W wyd.: Deutsche Bühne. Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen. Erster Bd. Frakfurt a. M. 1919.

[2]) „Das Drama als dichterische Schöpfung geht uns aber in der Theatergeschichte nichts oder nur in soweit etwas an, als der Dramatiker bei der Abfassung seines Werkes auch auf die Verhältnisse der Bühne Rück-

dzie z wywodami Hermanna, zaznacza, że „do zakresu historji teatru należy dopiero to, co łączy się z transpozycją dramatu na widowisko“ (erst das, was zur Umsetzung des Dramas in seine szenische „Erscheinungsform“ gehört, ist Aufgabe der Theatergeschichte). Przyznaje jednak jednocześnie, że w panującem ogólnie pomieszaniu obu dziedzin, historyczno-literackiej i historyczno-teatralnej, tkwi istotna przyczyna niepowodzenia teatrologji.

Z naszej strony, nie stawiając kwestji tak radykalnie, zgodzić się w każdym razie musimy, że zwłaszcza w polskiej nauce zbyt pochopnie utożsamiamy to, co jest tylko pracą filologa, z historją teatru, mającą przecież swe własne zadania i cele. Jeżeli zakres jej — posługując się słowami tyle razy już cytowanego Grossa — ujmiemy jako zakres nauki, stanowiącej część innej dyscypliny, mianowicie nauki o teatrze (teatrologji) i zajmującej się całokształtem zagadnień, które obejmuje nowoczesny teatr, wówczas, oczywista, nie będziemy mogli, wzorem Maxa Hermanna, wykreślić z niej zjawiska literatury dramatycznej, jako że właśnie jest ona jednym, ale tylko jednym ze składników teatru. Należy przytem zdać sobie sprawę z tego, że na czem innem polega rola t. zw. krytyka teatralnego i na czem innem znowu historyka teatru. Pierwszy z nich, pisząc o teatrze w chwili obecnej, musi zajmować się utworem dramatycznym, o którego wystawieniu mówi, ponieważ ma do czynienia z powstającem zjawiskiem literackiem i nie może bezkarnie zlekceważyć jego roli w przedstawieniu teatralnem jako jednego (na równi z inscenizacją, reżyserją, grą aktorów, dekoracjami i t. d.) ze składników tegoż przedstawienia, tak samo, jak nie mógłby mówić po premjerze wyłącznie o sztuce z pominięciem tamtych zagadnień, gdyż byłby wówczas krytykiem nie teatralnym, lecz literackim. Inaczej rzecz się ma z historykiem teatru, który istotnie pracę badawczą nad dziełem dramatycznem może zupełnie pominąć, ponieważ, przechodząc do przeszłości, weszło ono tem samem do dziedziny, uprawianej przez innego specjalistę, przez historyka literatury. Z wynikiem jednak jego badań musi historyk teatru zaznajomić się nawet wówczas, gdy zainteresowanie swe dziełem dramatycznem ogranicza do ram, wskazanych przez Hermanna, tembardziej zaś wtedy, gdy — co chyba za bardziej pożądane i za słuszniejsze uznać wypadnie — będzie w niem widział jeden z elementów teatru, którego w pracy nad jego historją nie będzie mógł odsuwać na tak daleki plan pod groźbą wypaczenia rzeczywistego obrazu dziejów sceny w sposób, który musiałby prowadzić do zgoła fałszywych wniosków. Bo przecież nawet repertuar, którego

sicht nimmt, und insofern also das Drama uns einen unbeabsichtigten Ausdruck vergangener Theaterverhältnisse liefert; wir betrachten es ferner als Bestandteil des Theaterspielplans und als Gegenstand der Bemühungen nachgeborener Bühnenkünstler, es ihren veränderten Theaterverhältnissen zu eigen zu machen. Das spezifisch Dichterische aber bleibt für uns ganz ausser Betracht“.

dla Hermanna dzieło dramatyczne jest tylko „częścią składową“, nie może być rozpatrywany w oderwaniu od dziejów literatury dramatycznej, w zasadzie bowiem (w rzeczywistości, jak wiemy, nie zawsze tak jest) powinien on być ich odbiciem i z rozwoju tej literatury logicznie wypływać.

Tyle o rozgraniczeniu dwóch dziedzin: historji dramatu i historji teatru, aby jeszcze móc powrócić do sprawy metody badań w zakresie tej ostatniej.

Czy rzeczywiście sprawa ta przedstawia się w sposób, ujęty przez Grossa? Czy przy obecnym stanie nauki o teatrze nie można jeszcze mówić o jakiejś obowiązującej ją metodzie? Do pewnego stopnia bez wątpienia tak, gdyż istotnie teatrologji tak pojmowanej, jak ją pojmują dzisiejsi na tem polu pracownicy, daleko jeszcze do skonkretyzowania zakresu i zadań. W każdym razie, nie mogąc tu wdawać się w szczegóły, należy stwierdzić jedno, mianowicie, że ta część nauki o teatrze, która zajmuje się jego przeszłością, jest zkolei częścią innej: historji kultury, a więc nauki, nie tak, jak interesująca nas w tej chwili, młodej i posługującej się metodami, co do nieustalenia których podobne wątpliwości powstać nie mogą. I w tej właśnie filjacji znaleźć możemy wskazówkę, jaką drogą w badaniach nad historją teatru postępować należy. Pozatem, rzecz prosta, jak w każdej nauce historycznej, tak i tu obowiązywać będą też same uznane już za niezbędne wymagania co do metody badania, oceny i publikacji źródeł, co do krytyki dokumentów i tekstów i t. d. Na razie może to — a sądzę, że i powinno — w zupełności wystarczyć tym, którzy przedsiębiorą badania dziejów teatru, jak i tym, co prace tamtych oceniać mają. Gdyby Karol Estreicher — wymieniam najzasłużeńszego z polskich historyków teatru, pomijając innych, bardziej jeszcze błądzących po manowcach i bezdrożach — gdyby ten niestrudzony na tem polu pisarz zdołał był choć trochę prace swe oprzeć na metodzie naukowej, o ileż wzrosłaby i tak skądinąd wielka ich wartość i jak dalece bardziej naprzód bylibyśmy dziś posunięci w naszych badaniach nad teatrem polskim.

Ale wróćmy do tematu. Pozornie odbiegliśmy od niego daleko i czytelnik tej recenzji zżymać się może, pytając: po co cały ten wstęp, zgoła zbyteczny? W gruncie rzeczy tak nie jest, gdyż wszystko, o czem dotąd była mowa, wiąże się własnie z tematem. Wyjaśniwszy stan rzeczy i porozumiawszy się co do tego, że istnieją dwie odrębne dziedziny: historji teatru i historji literatury, stajemy znowu wobec pytania: do której z nich należy „Dramat, teatr i muzyka za Stanisława Augusta“? Uprzedzając rozbiór dzieła, który jedynie może nam na to dać odpowiedź, powiedzmy odrazu, że należy ta praca do obu dziedzin. Ażeby się o tem przekonać przejdziemy po kolei zawartość dwóch tomów.

Jedno jeszcze tylko zboczenie. Zawartość tę wypadnie oceniać również pod kątem widzenia i autora, w stosunku do jego zamiarów i celów. O tem, do czego autor dąży, jaka myśl mu

przyświecała, często informuje wstęp czy przedmowa. Zajrzyjmy zatem raz jeszcze do wstępu, gdzie rzeczywiście w trzech miejscach znajdziemy obchodzące nas w tej chwili szczegóły. Na samym początku czytamy te słowa: „Ustalenie repertuaru utworów scenicznych, z któremi zetknęło się społeczeństwo polskie za czasów Stanisława Augusta, jest głównym celem" tej publikacji. A dalej (s. XIII): „zestawienie [zapisek o repertuarze] było niemal wyłącznem zadaniem podjętej publikacji" — (podkreślenia, tu i w zdaniu poprzedniem, samego autora). Wreszcie na s. XIV: „Cel naszego przedsięwzięcia jest jasny. Na podstawie znanych nam materjałów i źródeł do dziejów teatru i literatury dramatycznej (nie wyzyskanych jednak w całości), zamierzyliśmy zestawić możliwie pełny repertuar utworów scenicznych, z któremi zaznajomiło się społeczeństwo polskie w drugiej połowie XVIII wieku, zwłaszcza za pośrednictwem reprezentacyj teatralnych w Warszawie. Rzecz swą ujęliśmy w formę zapisek, starając się w nich zebrać wszystkie szczegóły,... dotyczące danej sztuki; usiłowaliśmy przytem zawsze oznaczyć stopień oryginalności utworu, względnie dotrzeć do jego właściwego źródła".

Uświadomieni w sposób tak dobitny co do intencyj autora, możemy już teraz przystąpić do szczegółowego rozpatrzenia, co zawiera tom pierwszy, a następnie i drugi.

Pierwszy więc, noszący podtytuł „Zródła i materjały", obejmuje dwadzieścia kilka różnorodnych dokumentów lub kompleksów dokumentów współczesnych, zamieszczonych tu w porządku chronologicznym i dających się podzielić na dwie grupy: a) ogłoszone po raz pierwszy z rękopisu i b) przedruki. Do pierwszej kategorji należą:

1. Wykaz J. E. Minasowicza pod nagłówkiem „Komedje polskie tym porządkiem, którym były grane na theatrum królewskim w Warszawie ob a. 1765 ad a. 1767" (z rkpsu B-ki ord. Krasińskich).

2. „Journal der aufgeführten Stücke im Jahr 1774 und 1775 auf dem Warschauer Theatro" A. J. Brennera (z rkpsu w Archiwum Sułkowskich w Rydzynie, obecnie w Poznaniu).

3. „Rejestr komedyj, oper i baletów, 1774" (urywek z współczesnego rkpsu z papierów po Estreicherze; nie podano w czyjem obecnie posiadaniu).

4. „Journal du Théâtre de Varsovie commencé de l'année 1781" (rkps nieznanego autora w B-ce Jagiellońskiej z daru M. Bersohna).

Z tegoż rękopisu, „ze względu na ich związek z teatrem", ogłasza Bernacki bezpośrednio po „Journalu" dwie luźne notatki, dotyczące — pierwsza należności od artystów z tytułu wydanych im biletów w r. 1783 i druga, zawierająca obliczenie należnych Bogusławskiemu i Danielowi Curzowi sum, bez wątpienia również z 1783, najprawdopodobniej z pierwszych dni czerwca (por. Bogusławski, Dzieje I 36—7).

5. „Verzeichnis aller bisher aufgeführten Trauer-, Schau-, Lust- und Sing- Spiele", rkps z r. 1782, pisany przez Constantiniego (wł. Muzeum Czartoryskich).

6. Rkpsy, dotyczące teatrów i festynów w Łazienkach, mianowicie: a) Rkps ks. Renaud „L'ouverture de Théâtre de Łazienki, le 6 Septembre 1788" [1]); b) „Uwagi względem bezpieczeństwa i dobrego porządku na karuzelu"; c) „Ordre à tenir pour le carrousel"; d) „Rozporządzenie faüerwerku... die 14 7-bris 1788 anni"; e) „Spectacle[s] pour donner pendant l'été à Łazenki tant sur l'Isle que sur le Petit Théâtre", dotyczy 1791 r.; f) Kuplety Naruszewicza i Zabłockiego do baletu „Kleopatra" (1791) — te wszystkie rkpsy z B-ki Czartoryskich — i w końcu g) Opis otwarcia teatru w Pomarańczarni z rkpsu B-ki Zakł. Nar. im. Ossolińskich.

W drugiej grupie znajdujemy dwojakiego rodzaju dokumenty: „Wyimki" i przedruki w całości.

Wyimki są takie:

1. z czasopism „Wiadomości Warszawskie" i „Thornische wöchentliche Nachrichten und Anzeigen" 1765—1769;

2. z „Journal Littéraire de Varsovie" 1777—8;

3. z „Annonces et Avis divers de Varsovie" 1782.

Do tegoż działu można zaliczyć

4. afisze „Teatru Narodowego" 1778—1793.

W całości przedrukowano następujące dokumenty:

5. Przedmowa ks. Ad. Czartoryskiego do komedji „Panna na wydaniu" (z II-go wyd., 1774) [2]).

6. Mitzlera „Brief eines Gelehrten aus Wilna", 1775—6.

7. Ks. Ad. Czartoryskiego Przedmowa do komedji „Kawa" oraz tegoż List (IV) o dramatyce (1779).

8. Kalendarz Teatrowy (1780).

9. Andrzeja Zalewskiego [?] „Krótka Kronika Teatru Polskiego" (z „Rocznika Teatru Narodowego Warszawskiego od 1-go Stycznia 1813 do 1-go Stycznia 1814").

10. Nieznane programy Teatru XX. Pijarów w liczbie sześciu: Perykles i Le Français à Londres, 1746; Amerykanie, 1750; Śmierć Juljusza Cesarza i Le Joueur, 1756; Epaminondas, Les Tuteurs i Der Verführende Bediente, 1759; Atalja i Le Roi et le Meunier, 1766; Prolog tragedji Atalja.

---

[1]) Ogłoszone tu kuplety Trembeckiego wydrukował Bernacki w Księdze Pamiątkowej ku czci Oswalda Balzera. (Por. t. I: „Nieznane wiersze Stanisława Trembeckiego").

[2]) Przedmowa ta umieszczona jest pod rokiem 1774; czy nie właściwiej byłoby wymienić rok 1771, rok ogłoszenia tej rozprawy w druku po raz pierwszy, tembardziej, że w wydaniu drugiem ukazała się ona bez zmian prawie? Datę w historji literatury i w historji teatru stanowi tu r. 1771. Drobne różnice między wydaniem pierwszem a drugiem, względnie przedrukiem Bernackiego, są nieznaczące, np. Cz 1771 s. 34 i B I s. 33 data urodzin Dantego; Cz 1771 s. 154 „Nie doyrzana", B I s. 42 „Nie dojźrana"; starą, dobrą formę u Cz 1771 s. 37 „Hiszpani" poprawia B I s. 34 na „Hiszpanie".

Wszystkie te programy poprzedza zestawienie chronologiczne repertuaru Teatru pijarskiego za lata 1744—1766 i drugi raz według autorów.

11. „Opisanie festynu danego w Łazienkach, rezydencji letniej J. K. M., z okoliczności inauguracji statui króla Jana III, dnia 14 września roku 1788“ wraz z tekstem wykonanej w tym dniu kantaty i programem baletu (Dufour, 1778), wszystko, jak stwierdza Bernacki, pióra Naruszewicza. Tutaj też znajdujemy przedruk napisanego przez ks. Renaud scenarjusza baletu „Cléopatre et Marc-Antoine“ (Dufour, 1789).

Sprawę wartości wyliczonych wyżej materjałów wypadnie nam poruszyć, gdy będziemy mówili o tej części tomu II-go, która obejmuje główną według samego autora treść dzieła, mianowicie Repertuar. Tutaj poprzestaniemy na kilku uwagach co do metody publikacji tych dokumentów i co do nich samych.

Zamierzywszy scharakteryzować je we „Wstępie“, ogranicza się autor do podania przy każdej pozycji krótkiej notatki i paru często zbyt ogólnikowych omówień. (O rkpsie Minasowicza: „wykaz pracowitego autora, zajmującego się pilnie poezją dramatyczną... jest poważnem źródłem do chronologji repertuaru sceny królewskiej, spisanem w rok po jej likwidacji“; o „Listach“ Mitzlera: „są niezwykle ważnem źródłem do szczegółowego poznania repertuaru teatru publicznego w Warszawie w okresie lat 1774 do 1776“; „oficjalnem źródłem, stąd też materjałem pierwszorzędnym do dziejów teatru warszawskiego w r. 1781 jest, ogłoszony tu z rękopisu, *Journal du Theatre de Varsovie*“ — i t. d.)

Załatwiwszy się w tak pobieżny sposób z oceną i charakterystyką źródeł i materjałów, nie wraca już autor więcej do tej sprawy, podając je w dalszym ciągu bez jakichkolwiek komentarzy, bez najmniejszego nawet oświetlenia krytycznego, bez próby wyjaśnienia punktów, budzących wątpliwość lub pytanie. Jest ich może niewiele, ale są.

Zaraz na początku zastanawia nas niezgodność, istniejąca między dającą się ustalić na podstawie „Wyimków“ ze współczesnych czasopism chronologją pierwszych przedstawień w najwcześniejszym okresie teatru polskiego, a Minasowicza „Wykazem komedyj“, zestawionym, jak pamiętamy, „tym porządkiem, którym były grane na theatrum“. Niezgodność ta dotyczy czterech pozycyj kolejnych, podanych w „Wykazie“ jak następuje: 5. „Staruszkiewicz“, 6. „Marnotrawca“, 7. „Staruszka młoda“, 8. „Dziwak“, — gdy tymczasem według dat, których dostarczają nam „Wyimki“, porządek powinien być taki: 5. „Marnotrawca“, 6. „Staruszkiewicz“, 7. „Dziwak“, 8. „Staruszka młoda“.

Podobny brak komentarza odczuwamy i przy „Journalu“ Brennera. Nie wiemy naprzykład, co znaczą umieszczone obok tytułów sztuk nazwiska Kurtza, Koppa, samego Brennera i innych; przy uwadze: *NB. Aenderung der Impresa* nie wyjaśniono na podstawie wiadomości z innych źródeł, na czem ta zmiana polegała

i nie ustalono ściślej, jaki okres czasu „Dziennik“ obejmuje. (Ułożony on jest chronologicznie; przy bliższem badaniu przekonywujemy się, że urywa się z końcem kwietnia 1775 r.).

Na „Rejestr komedyj, oper i baletów“, sporządzony w r. 1774 przez anonimowego pisarza, powołuje się (nie wymieniając go jednak wyraźnie) autor „Teatrów w Polsce“ w swej recenzji prac Schnür-Pepłowskiego w „Kwartalniku Historycznym“ (R. IX, s. 541), co pozwala nam wtrącić tu uwagę, jak dalece poprzednicy Bernackiego, a w tej liczbie i najlepszy przed nim znawca dziejów teatru polskiego Estreicher, błąkali się w lesie nieustalonych tytułów sztuk, znanych im tylko z nazwy i niezidentyfikowanych. Próbę tego mamy w tejże recenzji, gdzie na tej samej s. 541, wymieniając repertuar 1774 r., podaje Estreicher „Umizgalską“ niezależnie od „Staruszki młodej“, choć są to tylko dwa różne tytuły jednej i tej samej komedji Bohomolca, oraz „Dumnego“ obok „Hrabiego Odętowskiego“, nie zaznaczywszy, że oba te nagłówki dotyczą jednego i tego samego przekładu sztuki Destouches'a „Le Glorieux“.

O „Rejestrze“ to jeszcze nadmienić wypada, że wymaga on baczniejszej, niż inne podane materjały, uwagi ze strony wydawcy, gdyż wartość jego dla ustalenia chronologji repertuaru jest bardzo względna.

„Journal du Théâtre de Varsovie“, obejmujący cały rok 1781, jest istotnie źródłem niezwykle ważnem, poza wykazem bowiem codziennym przedstawień podaje dużo szczegółów z bieżącego życia teatru, m. in. stale dochód ze spektaklu. Czy autorem tego cennego „Dziennika“ nie jest Bernard, ówczesny z ramienia Ryxa kontroler teatru, lub też sam dyrektor Gaillard?

Przechodzimy teraz do drugiej grupy materjałów, do przedruków.

W wyborze ich inna, zdaje się, przyświecała myśl. Źródła rękopiśmienne, prócz paru dokumentów, dotyczących teatrów w Łazienkach, stanowią (poza afiszami) podstawę do tego, co głównym jest tej pracy celem, do ustalenia repertuaru. Wśród przedruków nie wszystkie mają charakter tego rodzaju materjałów. Prócz tego stopień rzadkości ich pierwodruków jest rozmaity: od unikatu „Kalendarza Teatrowego“ poprzez istotnie rzadkie „Listy“ Mitzlera do spotykanych nieraz wydań komedyj Czartoryskiego. Przedewszystkiem jednak brak związku części tych dokumentów z zagadnieniem repertuaru każe przypuszczać, że wydawcy chodziło tutaj i o coś innego, mianowicie o to, aby stworzyć zbiór najważniejszych materjałów drukowanych do historji teatru w danej epoce i dać badaczom, którzy nie zawsze mogą mieć pod ręką wydania tych rzeczy oryginalne, niejako książkę podręczną. Ujmując sprawę z tego stanowiska, musimy uznać za słuszne przedrukowanie zarówno samych „Listów“ Mitzlera, jak i rozpraw Czartoryskiego, „Kalendarza“ i innych drobniejszych dokumentów. Możnaby tylko zastanawiać się, czy nie było wskazane podać jeszcze i inne naj-

ważniejsze w tej dziedzinie rzeczy współczesne, jak np. przedewszystkiem artykuły z „Monitora".

Poza „Wyimkami" z wymienionych poprzednio czasopism oraz poza wyciągami z afiszów, wszystkie inne dokumenty przedrukowane są in extenso. Podobnie jednak, jak co do materjałów rękopiśmiennych, tak samo i co do tych odczuwamy niejednokrotnie brak komentarzy i krytycznego ich oświetlenia. Dotyczy to zwłaszcza t. zw. „Kroniki Zalewskiego", do której jeszcze powrócimy. Poza tem stwierdzić należy, że wszystkie przedruki są bardzo staranne, wolne od błędów, błędy zaś oczywiste pierwodruków — poprawione. M. in. słusznie poprawił B I, 58 w przytoczonym przez Mitzlera (s. 6) przekładzie wiersza okolicznościowego „Dein" na „Denn" („Denn Rzewski General kann sich weit besser zeigen").

Afisze stanowią dla ustalenia repertuaru źródło najautentyczniejsze, pod warunkiem, że są odbiciem istotnego faktu. O ile bowiem z takiego lub innego powodu zapowiedziany spektakl nie odbył się lub zaszły w nim pewne zmiany i odwołanie to, względnie zmiany, nie zostały przez jakiegoś skrzętnego kronikarza na samym afiszu zaznaczone, wówczas korzystający z niego następnie badacze bezwiednie są wprowadzeni w błąd. Nie zmienia to jednak zasadniczo wagi tych współczesnych dokumentów, to też dla poznania repertuaru dawniejszego do nich trzeba przedewszystkiem sięgać.

Tą drogą musiał pójść, oczywista, i Bernacki; a że afisze, poza zwykłemi szczegółami, często podają jeszcze wiele innych bądź ważnych, bądź tylko charakterystycznych dla życia teatru lub dla zapowiedzianej sztuki przyczynków i uwag, — dobrze przeto uczynił, nie poprzestając na wyzyskaniu ich dla ustalenia repertuaru, ale i przytaczając je, jak pisze we „Wstępie" (s. X) — „w jędrnem streszczeniu; obszerniej uwzględnione zostały jeno roczniki zatracone (1783, 1785, 1786"). Streszczenie to zachowuje wszystkie ważne lub ciekawsze szczegóły, może tylko należało wyodrębnić je graficznie od tekstu, przytaczanego dosłownie, co bardzo często ma miejsce. Dla przekonania się, w jaki sposób streszczenie zostało dokonane, możemy wskazać do porównania podany przez Bernackiego afisz z 14 stycznia 1784 i całkowity jego tekst, wydrukowany na s. 17 pracy St. Schnür-Pepłowskiego „Teatr Bogusławskiego" (Lwów, 1896).

Ogółem zużytkował Bernacki 1137 (czy też 1138?) afiszów, w przeważnej części ze zbiorów Bibljoteki Teatrów Rządowych (obecnie Miejskich) w Warszawie. Dotyczą one wyłącznie sceny warszawskiej. Niestety, zbiór to niekompletny, nie mógł więc, jak to później zobaczymy, w zupełności zastąpić innych źródeł [1]).

---

[1]) „Jesteśmy zdania, że były w niej [w Bibljotece] niegdyś afisze od od r. 1774" — zaznacza Bernacki we „Wstępie" (s. IX). Prawdopodobieństwo to przypuszczałem jeszcze przed 10 laty, pisząc o zbiorach tej Bibljoteki, zanim nie zaznajomiłem się z rękopiśmienną notatką Michała Chomiń-

O „Kalendarzu Teatrowym dla powszechnej narodu polskiego przysługi danym na rok przestępny 1780“ (Warszawa, Gröll, 1779), którym teraz zkolei zajmiemy się, pisał Bernacki przed kilku laty w „Ex-librisie“ (i odb.: „Adama Czartoryskiego *Monitor* z r. 1763 i *Kalendarz teatrowy* na r. 1780“. Lwów, 1920). Od czasu, gdy Estreicher pierwszy poświęcił tej publikacji notatkę w „Gazecie Polskiej“ (1858, Nr. 76), utrwaliło się przekonanie, że autorem jej jest ks. gen. ziem podolskich. Wnosił to twórca „Bibljografji polskiej“ „ze sposobu traktowania części teoretycznej o pojęciu sztuki dramatycznej, jako też z tego, iż sam autor powołuje się na rozprawę swą“ (sc. na Przedmowę do „Panny na wydaniu“). Potem przez długie lata wszelkie badania nad „Kalendarzem“ były niemożliwe, gdyż nikt nie znał egzemplarza, uważanego za zaginiony. Odnalazłszy go w Bibljotece Uniwersytetu Warszawskiego, Bernacki przyznał mniemaniu Estreichera „cechy wielkiego prawdopodobieństwa“, obecnie jednak pierwotne swe zdanie odwołuje, nie rozpisując się zresztą dłużej o tej sprawie i poprzestając na następujących kilkunastu wierszach we „Wstępie“: „Nie udało się nam wykryć autora *Kalendarza;* to pewna, że domysł Estreichera jak również i nasze dawniejsze mniemanie, iż *Kalendarz* jest pracą Adama ks. Czartoryskiego, są stanowczo niesłuszne. Dowodzi tego *Rejestr sztuk teatralnych, które się wyprawują albo są drukowane.* Spotykamy tutaj wśród komedyj sztuki: *Mniejszy koncept jak przysługa* (pozycja 28) a dalej *Pysznoskąpski* (pozycja 69). Wiadomo, że *Pysznoskąpski* jest tylko odmianą tytułu sztuki *Mniejszy koncept jak przysługa*, będącej utworem Czartoryskiego. Trudno przypuścić, by książę generał nie znał należycie tytułów swych własnych komedyj, twierdzić tedy należy, że Czartoryski nie jest autorem *Kalendarza teatrowego*“.

Podstawa, na której Bernacki opiera obecne swe twierdzenie, nie jest może wystarczająca. Boć łatwo przypuścić, że Czartoryski mógł był napisać część teoretyczną, część zaś informacyjną nakładca polecił zestawić komu innemu. Natomiast jest w samym tekście inny dowód, przemawiający dobitnie przeciwko autorstwu Czartoryskiego; mianowicie są tam słowa, które nie mogły wyjść z pod pióra autora „Myśli o pismach polskich“, a zatem i nie jego musi to być rozprawa. Oto na s. 53 (B I, 187), w rozdziale o „treści niektórych sztuk teatralnych i przystosowaniu ich do reguł dramatycznych“, w ustępie, poświęconym „Graczowi“

---

skiego, który robił poszukiwania w pierwszej połowie ósmego dziesięciolecia wieku ubiegłego i znalazł wówczas tylko jeden afisz z r. 1779 (29. IX), następnie również tylko jeden z 1781 (24. X), poczem dopiero w większej liczbie od r. 1783. Całego roku 1784 nie było już wówczas, jak i roczników z lat 1794 i 1798. Był natomiast jeszcze rocznik 1789. Odpowiada to mniej więcej stanowi rzeczy, jaki w r. 1910 zastał Bernacki, znalazłszy najdawniejszy rocznik za r. 1783 (pierwszy rok dyrektorstwa Bogusławskiego). Wnosić można, że straty w cennej tej kolekcji ograniczyły się do tych, które miały miejsce po r. 1910, oraz do rocznika 1789 i paru późniejszych i że roczników z przed r. 1783 nigdy w Bibljotece nie było.

Regnarda, przełożonemu, jak wiadomo, przez Czartoryskiego, czytamy, co następuje: „Ale co jest najszacowniejszego w tłómaczeniu tej komedji, to tak doskonałe rzeczy i wyrazów do tonu i smaku krajowego stosowanie się, iż ciężko poznać, z której ręki pierwiastkowe, czyli oryginalne wyszło dzieło". W ten sposób chyba sam ks. generał o swym przekładzie nie pisałby [1]).

Istnieje atoli argument silniejszy i większego znaczenia, który powinien raz na zawsze obalić legendę o rzekomem autorstwie Czartoryskiego. To styl i język tej rozprawy, nie pozbawione dosyć wybitnych cech charakterystycznych, które umożliwią może kiedyś stwierdzenie osoby właściwego autora, ale jednocześnie tak różne od swoistego sposobu wyrażania się ks. generała, że nie sposób łączyć ich z jego twórczością.

Uważne przestudjowanie całej tej części teoretycznej „Kalendarza" nasuwa myśl, czy nie jest to tłómaczenie rzeczy obcej, najprawdopodobniej niemieckiej, w rozdziale czwartym przystosowanej do stosunków polskich. Gdyby za przypuszczeniem tem przemawiały względy słuszności, badania powinnyby w takim razie pójść w kierunku odszukania pierwowzoru i następnie osoby tłómacza.

Zapowiedziałem już wyżej, że powrócimy jeszcze do „Kroniki Zalewskiego", którą, trzymając się przyjętego w samem dziele porządku, teraz zająć się musimy, rozpoczynając od sprawy autorstwa, dotąd nie kwestjonowanej, wobec istnienia jednak pewnych danych, na które nie zwrócono uwagi, wymagającej rozstrzygnięcia.

„Krótka Kronika Teatru Polskiego" ukazała się w „Roczniku Teatru Narodowego Warszawskiego od 1-go stycznia 1813 do 1-go stycznia 1814", uważanym powszechnie za wydawnictwo Andrzeja Zalewskiego [2]), na tej podstawie, że podpisał się on pod przedmową, rozpoczynającą wydawnictwo i że dedykował dwa następne tomiki „łaskawcom tegoż [t. j. Narodowego Warszawskiego] teatru". W czwartym jednak roczniku nazwisko Zalewskiego, który był jednocześnie suflerem, znika, a w składzie osób, do teatru należących, zjawia się jego następca sufler Kopiński. Odtąd z Zalewskim (zm. 5. II. 1832? ob. Akta paraf. N. P. Marji na Nowem Mieście, Liber Mortuorum, r. 1832, N-o 169) już nie spotykamy się, z czego można wnioskować, iż dalsze tomiki wychodziły bez jego udziału. Nie porusza tej sprawy K. Wł. Wóycicki, który „Rocznikom" po-

[1]) O przekładzie „Gracza" por.: St. Łukasik, Le Prince A.-C. Czartoryski et la Renaissance du Théâtre national en Pologne au XVIII-e siècle. („La Revue de Pologne" 3-e Année. No 3, Avril-Juillet 1926, p. 215 sq).

[2]) „Roczników" tych ukazało się ogółem 9. Bibljografja zanotowała je bardzo niedokładnie. Estreicher I, 340 i V, 234 (pod Zalewskim) podaje tylko 5 roczników, bez paginacji lub z mylną paginacją, IV, 57 zaś 8 roczników, z właściwą już paginacją. Niewymieniony rocznik dziewiąty obejmuje okres od 1. I. 1816 do 1. I. 1817 i posiada s. 71. Początkowo drukował się „Rocznik" w Drukarni Gazety Warszawskiej, od tomiku piątego w Drukarni Xięży Pijarów.

święcił w „Bibljotece Warszawskiej“ (1864, t. II. kwiecień) obszerny, cytowany przez Bernackiego artykuł. Bliższy dopiero prawdy jest Henryk Sadowski („Roczniki sceny polskiej“. „Poradnik dla czytających książki“. 1901. N-o 3; artykułu tego Bernacki nie przytacza), gdy pisze, iż „redagował je pierwiastkowo sufler ówczesnej opery [?] Andrzej Zalewski“. Odpowiada to prawdzie, a wobec faktu ustąpienia jego z teatru zgodzić się musimy, że wydawcą i autorem jednocześnie sześciu ostatnich roczników, a więc i autorem „Kroniki“, był kto inny. Kto mianowicie, o tem dowiadujemy się od Karola Kurpińskiego, który w redagowanym przez siebie „Tygodniku Muzycznym“ (następnie: „Muzycznym i Dramatycznym“), w N-o 25-ym z r. 1820, w artykule „O operze polskiej“, pisze w odsyłaczu co następuje: „Wiadomość, czerpana z Rocznika Teatru Narodowego z r. 1813, wydawanym [s.] przez L. A. Dmuszewskiego. Kronika ta mogłaby się stać w późniejszych czasach nader interesującą i użyteczną z wielu względów; żałujemy bardzo, że autor już od lat czterech jak nie wydaje dalszego jej ciągu“.

To niewątpliwej wartości współczesne świadectwo sprawę autorstwa „Kroniki“ rozstrzyga niezbicie, mimo istnienia drobnych różnic między tąż „Kroniką“ a dołączonym do „Tygodnika Muzycznego“, przez Dmuszewskiego również zestawionym „Spisem wszystkich oper, granych w polskim języku na Teatrach Warszawskich, od założenia polskiej sceny do miesiąca października 1820 roku“; różnic, polegających na przesunięciu w stosunku do „Kroniki“ dat pierwszego wystawienia paru oper („Sługa panią“: „Kronika“ pod r. 1781, „Spis“ pod r. 1780; „Dwaj strzelcy“: „Kronika“ 1781, „Spis“ 1779; „Dwaj skąpcy“: „Kronika“ 1781, „Spis“ 1780; „Kowal“: „Kronika“ 1781, „Spis“ 1780; „Wieszczka Urzella“: „Kronika“ 1782, „Spis“ 1781; „Zemira i Azor“: „Kronika“ 1782, „Spis“ 1781; „Dwaj się kłócą, trzeci zyskuje“: „Kronika“ 1789, „Spis“ 1788; „Tradycja załatwiona“: „Kronika“ 1789, „Spis“ 1780; ta ostatnia data niewłaściwa, jak się okazuje ze słów Bogusławskiego (XII, 424), który wspomina, że Kamiński po wznowieniu w r. 1785 „Nędzy uszczęśliwionej“ napisał trzy nowe opery (a w tej liczbie i „Tradycję załatwioną“) „w ciągu lat czterech“. A zatem data, podana w „Kronice“, jest właściwa i Bernacki, aczkolwiek powołuje się na Bogusławskiego, niesłusznie, opierając się na Dmuszewskim, w t. II-im w „Chronologji repertuaru“ umieszcza „Tradycję“ pod r. 1780).

Poza różnicami w datach istnieją między „Kroniką“ a „Spisem“ jeszcze i inne drobne; np. „Kronika“ jako kompozytora muzyki do „Żółtej szlafmycy“ wymienia Kamińskiego, Dmuszewski zaś w „Spisie“ (a za nim Karasowski i Poliński) — Gaetana. Na podstawie afisza Bernacki ustala, że kompozytorem tej opery był Ertini, kapelmajster nadworny kanclerza w. k. Małachowskiego.

„Kronika“ przedrukowana jest w całości tak, jak ukazała się w „Roczniku“ za r. 1813, aczkolwiek wybiega daleko poza

zakreślone dla dzieła granice chronologiczne, sięga bowiem do r. 1807 włącznie, a nawet i dalej, gdyż Dmuszewski uzupełniał ją (w „Roczniku" następnym jest kronika za lata 1808—1814; w VIII-ym i IX-ym podane są „Szczególniejsze zdarzenia, zaszłe w Teatrze Narodowym w ciągu roku 1815 (1816)". Czy zatem wobec przedrukowania całości nie należało dać i uzupełnień aż do r. 1816?

Jak i inne materjały, podobnie i „Kronika" nie jest opatrzona komentarzem, któryby dawał ocenę jej wartości, a przedewszystkiem sprostował dosyć liczne błędy w datach i omyłki, w rodzaju tej np., gdy Dmuszewski, wymieniając pod r. 1776 oryginalną komedję Michniewskiego p. t. „Teresa" pomieszał graną w r. 1775 w tłómaczeniu tegoż Michniewskiego komedję Voltaire'a „Teresa albo triumf cnoty" (wystawianą poprzednio w latach 1767 i 1774 p. t. „Nadgroda cnoty") z graną w tymże 1775 r. istotnie Michniewskiego sztuką p. t. „Triumf łaskawości".

Za wzór krytycznego wydania podobnych, jak „Kronika" prac może służyć sporządzona przez Pawła Legbanda edycja ogłoszonej w r. 1775 przez Schmida chronologji teatru niemieckiego („Christian Heinrich Schmids Chronologie des deutschen Theaters". Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 1. Berlin 1902).

„Kronika" Dmuszewskiego, mimo błędów, jest źródłem cennem, nie wymienia jednak wszystkich nowowystawionych sztuk, podaje bowiem za okres 1774—1797 ogółem 194 tytuły, o 77 mniej, niż Bernacki, który, jak się okazuje po zliczeniu wymienionych w spisie chronologicznym utworów, zdołał za tenże okres ustalić daty dla 271, przyczem jednak dla niewytłómaczonych powodów pod r. 1795 nie uwzględnia pięciu, pod rokiem zaś 1796 czterech wymienionych przez Dmuszewskiego premjer.

Dmuszewski na 194 podane sztuki 30 umieszcza pod niewłaściwym rokiem. Znacznie dokładniejszy jest on w powołanym już „Spisie", gdzie do r. 1797 wylicza 51 oper, opuściwszy 6 i podawszy mylne daty również 6-u [1]).

Spisu tego Bernacki nie przedrukował, korzystał jednak z niego z drugiej ręki, mianowicie z przedruku w „Rysie histo-

---

[1]) „Spis" Dmuszewskiego na podstawie zestawionego przez Bernackiego „Repertuaru" należy uzupełnić następującemi operami: 1) pod r. 1779 „Górnicy" („Die Bergknappen"), Weidmann-Umlauf; 2) pod r. 1783 „Bałamut kobiet" („l'Amante di tutte"), A. i B. Galuppi; 3) pod r. 1786 „Rózia i Jasio" („Rose et Colas"), Sedaine-Monsigny; 4) pod r. 1788 „Zbieg" („Le Deseurteur") Sedaine-Monsigny; 5) pod tymże rokiem „Kantata na dzień inauguracji statui Jana III", słowa Naruszewicza, muzyka Kamieńskiego; 6) pod r. 1791 „Sługa panią" („La serva fatta padrona"), Mililotti-Paisiello.

Mylnie podane są następujące daty: „Pygmaljon", 1781 r., należy przenieść pod r. 1779; 2) „Dla miłości zmyślone szaleństwo", 1781, — pod r. 1779; 3) „Słowik", 1795 r. — pod r. 1790; 4) „Drzewo zaczarowane", 1797 r. — pod r. 1796 (ale czy tak istotnie? gdyż datę 1796 podaje Dmuszewski w „Kronice"); 5) „Miłostki rzemieślnicze", 1787 r., prawdopodobnie grana już przed r. 1780, gdyż wymienia ją „Regestr" w „Kalendarzu Teatrowym"; 6) „Tradycja załatwiona", 1780 r, — pod r. 1789.

rycznym opery polskiej“ Karasowskiego, który ponadto wykaz Dmuszewskiego doprowadził do d. 20. IV. 1859, wskutek czego Kazimierz Kaszewski w obszernej recenzji tej książki („Bibljoteka Warszawska“ 1859, t. IV, listopad, ss. 330—366) pomieszał jego pracę z pracą autora „Okopów na Pradze“ i, nic o tym ostatnim nie wspominając, pochwalił Karasowskiego za to, że „ułożył statystykę wszystkich oper, jakie u nas były grane od istnienia teatru aż po rok 1859, to jest przez lat 80“.

Bernacki, korzystając ze „Spisu“ Dmuszewskiego, przeważnie, zwłaszcza tam, gdzie nie istnieje inne źródło, powołuje się na niego w odpowiednich miejscach „Repertuaru“, w szeregu wypadków jednak przy sztukach, które „Spis“ obejmuje, powołania takiego widocznie przez przeoczenie nie daje. Dotyczy to następujących oper: „Agatka“, „La belle Arsène“ („Piękna Arsena“), „La Contadina in corte“ („Wieśniaczka u dworu“), „Una cosa rara“ („Rzecz rzadka“), „Le Diable à quatre“ („Djabla wrzawa“), „Die Entführung aus dem Serail“ („Porwanie z Seraju“), „Donnerwetter, czyli kapral na werbunku“, „Les Etrennes de Mercure“ („Żółta szlafmyca“), „Les Fausses apparences“ („Fałszywe pozory“), „I Filosofi immaginari“ („Filozofowie wrzekomi“), „La finta giardiniera“ („Ogrodniczka zmyślona“), „La Frascatana“, „Le gelosie villane“ („Zazdrości wieśniacze“), „Il geloso in cimento“ („Zazdrośnik na doświadczeniu“), „Nędza uszczęśliwiona“, „Le Soldat magicien“ („Żołnierz z przypadku czarnoksiężnik“), „Tarare“ („Axur, król Ormus“), „Le Tonnelier“ („Bednarz“), „Wdzięczność dla Pana“, „Zaffira“.

Uwagami nad „Kroniką Zalewskiego“, a jak teraz zwać ją wypadnie: „Kroniką Dmuszewskiego“, oraz nad wiążącym się z nią przez osobę autora „Spisem oper“ musimy zamknąć rozpatrywanie zawartości tomu I go, nie sposób bowiem omawiać szczegółowiej wszystkich objętych nim materjałów, które zresztą wyżej dokładnie wyliczyliśmy. Tego samego systemu trzymać się będziemy przy rozbiorze tomu II-go, z konieczności poświęcając więcej uwagi niektórym tylko zamieszczonym w nim studjom i notatkom.

Na tom ten składa się osiem mniejszych lub większych prac, poczem idzie „Repertuar utworów scenicznych 1765—1794“, po nim rozprawa „U kolebki warszawskiej sceny publicznej“, wreszcie sprostowania i dopełnienia, indeks osobowy i podobizny (z osobną paginacją).

Umieszczoną na początku rzecz p. t. *„Kłopoty Panów*, komedja Bohomolca i jej motyw“ znamy częściowo z „Pamiętnika Literackiego“ (V, z. 1, 59—61), gdzie był drukowany z niej rozdział pierwszy. Obecnie jako uzupełnienie przybył krótki wstęp o źródłach komedyj szkolnych Bohomolca i przytoczone są w tekście polskim słowa ks. Filipa burgundzkiego (a. I, sc. 4), gdy w „Pamiętniku“ notatka urywa się na cytacie francuskiej. Poza tem przedrukowana ona została w całości z drobnemi poprawkami stylistycznemi. Poprawione jest również nazwisko jezuity ks. Gazée

(poprzednio: Gazeau), autora zbioru utworów, z którego ks. Du Cerceau, autor komedji „Les Incommodités de la Grandeur", oryginału „Kłopotów panów", wziął osnowę. Część druga rozprawki, całkiem nowa w stosunku do tekstu, drukowanego w „Pamiętniku", poświęcona jest sprawie motywu „z chłopa król", wylicza kolejno utwory dramatyczne polskie, na tym motywie oparte i stanowi rozszerzenie, licznemi wzbogacone przypisami, części przedmowy do wydania Bernackiego komedji Baryki (Kraków, 1904).

Następna notatka p. t. „*Nędza uszczęśliwiona*, kantata", poprzedza sam tekst utworu Bohomolca z r. 1770, ogłoszony tu według autografu niegdyś w Bibljotece Publicznej w Petersburgu, obecnie zwróconego Polsce (B-ka Uniwersytetu Warszawskiego).

W niedrukowanej przedtem nigdzie, podobnie jak i wyżej wspomniana rzecz o „Nędzy", rozprawce, poświęconej komedji Czartoryskiego „Panna na wydaniu", ustala Bernacki, że sztuka ta jest przekładem komedji p. t. „Miss in her teens, or the medley of lovers" pióra Garricka, który przejął intrygę ze sztuki Dancourt'a p. t. „La Parisienne". Autor nasz podaje zestawienie obu tekstów pierwszej sceny [1]).

Rozmiarami znacznie od poprzednich odbiega czwarta z kolei praca, zatytułowana „Komedje Franciszka Zabłockiego" (ss. 23 do 136) — i nie dziwna, bo obejmuje całą obfitą twórczość autora „Sarmatyzmu". Stanowi to studjum ciąg dalszy badań nad tym tematem, rozpoczętych ogłoszeniem w t. VI „Pamiętnika Literackiego" wyniku poszukiwań źródeł zaledwie pięciu komedyj i poważnie następnie rozszerzonych w odbitce (Lwów, 1908). Obecnie przedstawiony rezultat dociekań posuwa sprawę tych badań w taki sposób, że niewiele już do nich będzie można dorzucić, a jednocześnie zwiększa jeszcze i tak już wyjątkowe zasługi autora w tym kierunku.

Rozpatrując przedewszystkiem „autorstwo komedyj Fr. Zabłockiego" na podstawie oceny i zestawienia pięciu następujących spisów:

1) samego Zabłockiego (w rkpsie u Czartoryskich; ogłoszony w niezbyt poprawnej formie przez Kąsinowskiego w „Pam. Liter.", IV, 53—64),

2) Werowskiego (na egzemplarzu k. „Wielkie rzeczy i cóż mi to wadzi", w B-ce ord. Zamoyskich),

3) Dmochowskiego (w tegoż wydaniu „Dzieł" Z-go),

(te trzy spisy zdaniem Bernackiego „mają powagę źródła"),

4) Zalewskiego (sc. Dmuszewskiego, w układzie chronologicznym, według „Kroniki"),

5) Estreichera (z jego „Repertuaru sceny polskiej", odb. z t. I-go „Bibljografji"),

— ułożył Bernacki „krytyczny spis komedyj Franciszka Zabłockiego", obejmujący 54 sztuki. „Twierdzić można — dodaje

[1]) Por. Łukasik, op. cit., pp. 245 sq.

w zakończeniu tego rozdziału — że dorobek dramatyczny Zabłockiego, łącznie z urywkiem „Mizantropa" oraz z fragmentem komedji „Szczyry niegrzecznie" (pierwotnie „Szczerość niegrzeczna") wynosi 56 sztuk".

W ogłoszonych w r. 1908 „Źródłach" znalazło się ich 63 (60 powtórzonych za Kąsinowskim i 3 dodane przez Bernackiego „na wiarę Estreichera"). W tej liczbie było: a) 23, których źródła były już poprzednio znane, b) 5, których źródła odnalazł i udowodnił sam Bernacki, c) 10 co do źródeł których rzucił on wówczas jeno domysły, i d) 25 niezbadanych.

Obecnie w ostatecznym wyniku badań odpadło 9 komedyj, co do których wiadomo już na pewno, że niesłusznie były zaliczane do puścizny po Zabłockim. Pięć z nich należy do kategorji takich, których źródła były już znane przed r. 1908, mianowicie: „Bałamut modny" („Le Chevalier à la mode" Dancourt'a i de Saint-Yona ,tłómacz nieznany); „Dziewczyna kapitan" („La Fille capitaine" Montfleury'ego, tłóm. nieznany); „Kochankowie zjednoczeni" („Les Amants réunis" de Beauchamps'a, tłóm. nieznany); „Eleonora" („Eulalia Meinau, oder die Folgen der Wiedervereinigung" Zieglera, tłóm. A. Lesznowski i niezależnie Bogusławski); „Mahomet czarownik perski" („L'Enchenteur Azolin, ou le Vizir imaginaire" Duperche'a, tłóm. nieznany).

Z dawniejszych domysłów Bernackiego co do źródeł 10 komedyj (cf. „Źródła", ss. 76—77) utrzymały się cztery („Piękna Arsena", „Pigmaljon", „Przywidzenia punktu honoru", „Zdrajca ukarany"); obecnie udowadnia je Bernacki zestawieniami z tekstem oryginałów. Co do 4 innych („Człowiek osobliwy", „Fat ukarany", „Pan ze sługą konkurent" i „Wychowanka") podtrzymuje autor swe domysły w dalszym ciągu, nie mógł jednak ich udowodnić dla braku tekstów polskich. Wreszcie w dwóch wypadkach odnalazł nowe źródła, mianowicie: „Rokoszanie czyli książę Montmouth, królewicz angielski", dramat historyczny w 3 a., nie jest, jak się okazuje, przekładem dramatu La Fonteine'a z r. 1702, ale trzyaktowej komedji heroicznej Bodard'a de Tezay „Le Duc de Montmouth" (z r. 1789), grywanej również pod tytułem „Ottonsko ou le Proscrit polonais", „Sierota" zaś (bez dodatku: „chiński") — to nie, jak sądzono, tłómaczenie tragedji Voltaire'a „L'Orphelin de la Chine", ale przekład 5-aktowej komedji Zuzany Centlivre p. t. „A bold stroke for a wife", przyswojonej przez Zabłockiego według tłómaczenia Fiquet de Bocage, zatytułowanego „L'Orpheline".

A oto nowoodkryte przez Bernackiego źródła 9 komedyj:

1. „Człowiek dobrze myślący" = Sedaine, „Le Philosophe sans le savoir", k. w 5 a.

2. „Drzewo zaczarowane" = Moline, „L'Arbre enchanté", op. kom. w 1 a. według utworu Vadé'go „Le Poirier".

3. „Dzień kłamstwa" = Destouches, „L'Archimenteur, ou le vieux fou dupé", k. w 3 a.

4. „Gamrat“ („Mężowie poprawieni przez swoje żony“) = Hauteroche, „Les Apparences trompeuses“, k. w 3 a.

5. „Kolęda“ („Żółta szlafmyca, albo Kolęda na Nowy Rok“) = Piis-Barré, „Les Etrennes de Mercure, ou le bonnet magique“, op. kom. w 3 a.

6. „Lucylla“ = Marmontel, „Lucile“, k. w 1 a.

7. „Szkoła panien, czyli nocne rendez-vous“ = Jünger, „Der Revers“, k. w 5 a.

8. „Sarmatyzm“ = Hauteroche, „Les Nobles de province“, k. w 5 a.

9. „Szkoła ojców“ = Pieyre, „L'école des pères“ k. w 5 a.

Dla braku tekstów Zabłockiego nie mógł Bernacki zidentyfikować następujących jego komedyj: „Garbaci“ („Ukarani garbaci“), „Przysięgi miłosne“, „Rozsądny z miłości“, „Sługa wspaniała“, „Wyniosłość i niewinność“, — przypuszcza jednak, że komedja „Garbaci“ jest przekładem jednoaktowej sztuki Carmontel'a p. t. „Les Bossus“, „Przysięgi miłosne“ — to Marivaux „Les serments indiscrets“, k. w 5 a., wreszcie „Sługa wspaniała“ = Sablier'a „La suivante généreuse“.

Z pośród komedyj, których rękopisy zachowały się lub które były drukowane, nie udało się Bernackiemu odnaleźć źródeł następujących: „Kompanja dobrana bez subjekcji“, „Przypadki zalotnicze“, „Tradycja dowcipem załatwiona“, „Wielkie rzeczy i cóż mi to wadzi“.

Źródło komedji „Powtórne zakochanie się“ (= Marivaux, „La double inconstance“) ujawnia afisz z 26. X 1787 (gdzie jednak podane jest tylko nazwisko francuskiego autora, a brak tytułu), „Matki konfidentki“ zaś (= Marivaux, „La Mère confidente“) — afisz z 6. V. 1787.

Nakoniec przypomnieć trzeba, że źródło „Sowizdrzała“ (= Tomasz Corneille, „Le Geôlier de soi-même ou Jodelet prince“) odnalazł już dawniej dr. Wiktor Hahn.

Tak więc na 21 utworów (po odrzuceniu 4, niesłusznie Zabłockiemu przypisywanych), których źródła nie były przedtem znane, posiadamy obecnie wiadomości o 12, pozostaje zaś do zbadania 9. Co do 3 z pośród nich, jak wyżej wspomniano, czyni Bernacki w kwestji ich pierwowzorów przypuszczenia, wymagające jednak jeszcze dowodów. Wreszcie o 6 ostatnich komedjach nadmienia, co następuje: „wiemy na pewne, że jedna z nich („Kompanja dobrana bez subjekcji“) jest przekładem z niemieckiego, dwie zaś („Przypadki zalotnicze“ oraz „Wielkie rzeczy i cóż mi to wadzi!“) tłómaczeniem z francuskiego. Sądzić należy, że pozostałe trzy („Rozsądny z miłości“, „Tradycja“, „Wyniosłość i niewinność“) opierają się również na pierwowzorach francuskich“.

Tak w oświetleniu najnowszych badań przedstawia się sprawa źródeł komedyj Zabłockiego. Dziś już zatem można zdaje się bez ochyby powiedzieć, że ani jedna z nich nie jest w ścisłem znaczeniu utworem oryginalnym.

Bernacki wymienia nazwiska 31 pisarzów obcych, których utwory autor „Fircyka“ przerabiał lub tłómaczył. W „Źródłach“ było ich 26, lista więc zwiększyła się o 5.

Dla udowodnienia zależności tekstu Zabłockiego od pierwowzoru posługuje się Bernacki tą samą, co i poprzednio metodą zestawień, podając urywki tekstu polskiego obok obcego nietylko tych sztuk, których źródła teraz odkrył, ale w kilku wypadkach i tam, gdzie źródło było już poprzednio znane („Arlekin Mahomet“, „Król w kraju rozkoszy“, „Medea i Jazon“, „Soliman II“, „Zoe“, „Żona zazdrosna“). W stosunku do pięciu komedyj, któremi zajmował się w „Źródłach“, ogranicza się obecnie w zestawieniach tekstów do przytaczania zamiast, jak tam, kilku — jednej sceny, przyczem z „Zabobonnika“ podaje cały początek, przytoczony dawniej z opuszczeniem w środku kilkudziesięciu wierszy.

Rozprawę kończą uwagi „o drukach i rękopisach komedyj Fr. Zabłockiego“, z wyliczeniem, gdzie i jakie zachowują się manuskrypty. Okazuje się, że znamy 42 teksty, z tego 22 jest dotąd niedrukowanych.

Na samym końcu umieszczona jest „literatura o Zabłockim“, najkompletniejsza ze wszystkich temu pisarzowi poświęconych bibljografij.

Nie odbiegając od tematu parę słów nadmienić jeszcze musimy o pozostawionym przez Zabłockiego spisie jego komedyj, tak ważną odgrywającym rolę w sprawie ustalenia autorstwa.

Znajomość dzięki Bernackiemu dat pierwszych przedstawień niemal wszystkich sztuk na spis ten rzuca pewne światło, przedewszystkiem co do chronologji. Łatwo możemy sprawdzić, że obejmuje on utwory, grane do r. 1788, prawdopodobnie więc sporządzony został około tegoż roku, choć dziwne, że Zabłocki nie uwzględnił w nim pięciu sztuk, granych w latach 1786—1788 i jednej najwcześniejszej („Przeszkoda nieprzewidziana“), wystawionej już w r. 1776 i w tymże roku drukowanej.

Porządek wykazu zdaje się odpowiadać kolejności, w jakiej sztuki były grane, a zatem zapewne i wychodziły z pod pióra Zabłockiego. Dokładne sprawdzenie chronologji jest niemożliwe dla braku lub chwiejności paru dat; w każdym razie odchylenia, które dziś jeszcze zastanawiają, są niewielkie. Najjaskrawszą różnicę spostrzegamy przy N-o 14-ym („Żółta szlafmyca“), który odpowiada dacie 1783 r., gdy tymczasem premjera „Szlafmycy“ odbyła się według „Spisu Oper“ Dmuszewskiego w 1788. Czy nie zachodzi tu jednak pomyłka, komedja ta bowiem była drukowana już w r. 1783, wzmianka zaś na afiszu z 1. V. 1778: „pierwsza reprezentacja“ i t. d. nie rozstrzyga kwestji, gdyż w ten sposób pisano niejednokrotnie przy wznowieniach, nic nie wspominając, że rzecz była już dawniej grana. Dmuszewski mylnie np. umieszcza „Balik gospodarski“ pod r. 1781, gdy w istocie premjera odbyła się 14. IX. 1783 i tytuł tej operetki figuruje w Spisie Zabłockiego na właściwem miejscu, odpowiadającem N-o 15-emu.

Znaczna rozbieżność istnieje między omawianym tu Spisem, a chronologicznym wykazem, zestawionym na podstawie „Kroniki“ Dmuszewskiego.

Uwagi Kąsinowskiego („Pam. Liter.“ IV z. 1, 57), że umieszczone przy „znacznej ilości“ tytułów „obiecujące litery *gr* niewątpliwie“ oznaczają: „grano na scenie warszawskiej (oczywiście w obrębie czasu, sięgającym aż do chwili zapisywania)“, nie można uznać za słuszną, ponieważ w chwili, gdy Zabłocki Spis robił (prawdopodobnie około 1788 r.), grane były do tego czasu jeżeli nie wszystkie, to prawie wszystkie wymienione 42 utwory.

Zwrócić natomiast należy uwagę na szczegół, że litery „gr“ umieszczone są prawie przy tych samych sztukach, które były drukowane (6 u Grölla, 8 u Dufoura i 1 w Drukarni Nadwornej), t. j. przy pierwszych piętnastu; poza tem drukowana jeszcze była tylko jedna komedja („Małżonkowie pojednani“; druk p. t. „Czy można swoją żonę kochać?“), zajmująca siedemnaste miejsce; przy tytule jej jednak owych liter „gr“ już niema.

Przeskakując z przedmiotu na przedmiot tak, jak nas prowadzi kolejność poszczególnych prac w książce, przechodzimy teraz do następnej, noszącej tytuł: „Wojciecha Bogusławskiego *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*“.

Przypomniawszy, że według Eugenjusza Kucharskiego źródłem tej sztuki ma być komedjo-opera Poinsineta p. t. „Le Sorcier“, stwierdza Bernacki, iż „mniemanie to nie jest słuszne“ i, pomijając jakiekolwiek wywody, twierdzenie takie popierające, wskazuje odrazu komedję niemiecką Pawła Weidmanna p. t. „Der Bettelstudent, oder das Donnerwetter“, jako tę, która „do utworzenia *Cudu* dała Bogusławskiemu podnietę“. Bezpośrednio po tem kilkunastowierszowem wprowadzeniu w rzecz przytacza następnie treść wspomnianej sztuki, poczem podaje w oryginale kilka z niej wyjątków „zasadniczego znaczenia“, w zakończeniu zaś pisze, jak następuje:

„Nie będziemy tu szczegółowo zajmować się stosunkiem komedjo-opery Weidmanna do *Cudu* Bogusławskiego, stwierdzimy jeno, że *Bettelstudent* był niewątpliwie silnym bodźcem do napisania *Krakowiaków:* dominująca w obu sztukach, identyczna w ogólnym swym charakterze, rola wędrownego studenta, wprowadzenie czynników tego rodzaju jak elektryczność, są zewnętrznemi wykładnikami tej podniety, widocznej nadto w scenarjuszu, a częściowo w jej treści“.

Gdy po przeczytaniu tych słów zaczniemy zestawiać utwory, o które chodzi, nie możemy oprzeć się uczuciu zdziwienia, wywołanego tak kategorycznem twierdzeniem. Streszczenie bowiem, które podaje Bernacki i przytoczone w oryginale niemieckim sceny wskazują wrost przeciwnie, jak dalece — poza postacią Studenta, i to do pewnego tylko stopnia — oba utwory różnią się. Treść ich jest zupełnie inna, inna akcja, inne (poza Studentem) osoby, inny całkiem scenarjusz; pewne tylko dość bliskie zauważyć można

podobieństwo miejsca akcji a. I niemieckiej sztuki (a. II rozgrywa się wewnątrz domu) — do miejsca akcji „Cudu". Inne przedewszystkiem jest środowisko: u Bogusławskiego czysto ludowe, u Weidmanna — ludzi „z waszecia" (Jakób — młynarz, „ein Bürger", Tollberg — oficjalista dworski, von Brandheim, mający być odpowiednikiem Stacha — inżynier). Czy w tych warunkach nie jest zbyt śmiałe powiedzenie, że „Bettelstudent" był dla Bogusławskiego „podniętą i silnym bodźcem" do napisania „Cudu?"

Zgodzić się wypadnie, (zwłaszcza, że utwór Weidmanna był grany po niemiecku w Warszawie na kilka miesięcy przed premjerą „Krakowiaków" i że Bogusławski musiał go widzieć na scenie, jak zresztą przypuszczalnie i komedję Poinsineta, wystawioną przez Francuzów w r. 1778), iż postać Studenta ma swój pierwowzór w podobnej postaci w komedji wiedeńskiego autora. Ale to bodaj i wszystko i w tych warunkach można chyba tylko mówić o skorzystaniu przez Bogusławskiego z pewnego motywu literackiego. Wspomniany przez Bernackiego czynnik elektryczności nie gra w sztuce Weidmanna większej roli, gdyż Student niemiecki nie posługuje się nią, gra jedynie komedję czarów; elektryczność jest tu czynnikiem ubocznym, z akcją nie mającym nic wspólnego. Zaznaczyć nadto trzeba, że Bogusławski swego Studenta podniósł o kilka tonów wyżej: Bardos, jak pamiętamy, jest młodym idealistą, naturą szlachetną i postacią, górującą nad całem otoczeniem; Weidmann swemu Wilhelmowi nie dał żadnych znamienniejszych rysów: jest to zwykły wagabunda.

Postać Doroty, która skłoniła Kucharskiego do szukania źródła „Cudu", w „Bettelstudencie" nie ma odpowiednika. Wszystko natomiast przemawia za tem, aby pierwowzór jej widzieć w Simonie Poinsineta. Prócz tego w intrydze „Czarownika" i w intrydze „Krakowiaków" są duże podobieństwa, pozwalające mówić o wpływie pierwszej z tych sztuk na dzieło Bogusławskiego, niewątpliwie silniejszym, aniżeli przypuszczalny wpływ utworu Weidmanna. To też nie można nie przyznać Kucharskiemu racji, gdy sprawę tę ujmuje w sposób następujący („Pam. Lit." XIII, z. 1., 8—9): „Tego rodzaju stosunek do utworu obcego zniewala nas do przekonania, że *Cud* nie powstał pod bezpośrednim wpływem *Czarownika* ani też za jego pobudką. Pobudka do tego dzieła wyszła z życia... Wpływu *Czarownika* jak z jednej strony nie można lekceważyć, tak z drugiej nie należy przeceniać". Słowa te pozostają aktualne i dziś, po tem, co wiemy już o stosunku „Cudu" do utworu Weidmanna — i słowa te, mam wrażenie, z równą słusznością można zastosować i w tym wypadku, gdy chodzi o stosunek „Cudu" do „Bettelstudenta".

Ażeby wyczerpać sprawę omawianej w tej chwili notatki zaznaczyć jeszcze trzeba, że w cytowanym przez Bernackiego tekście niemieckim, w końcu sceny piątej (II, 145) przez opuszcze-

nie kilku wyrazów sens jest zmylony. Mianowicie wiersze 14—17 powinny brzmieć (słowa opuszczone są tu podkreślone):

Tollberg. Er ist ein Freidenker, *er kommt von der Universität — o weh!*

Wilhelm. Ha, ha, ha! Freidenker, vielleicht habe ich ein besseres Gewissen als Sie i t. d.

Po notatce, dotyczącej „Cudu“, daje Bernacki opatrzony krótkim wstępem przedruk „Ostrzeżenia“, ogłoszonego przez Wojciecha Bogusławskiego w związku z projektowanem przez niego wydawaniem zbioru sztuk pod ogólną nazwą „Teatr Narodowy“.

Następną z kolei rozprawę „Shakespeare w Polsce do końca XVIII wieku“ znamy w zarysie z „Dzieł“ angielskiego poety (wyd. Dyboskiego), gdzie była drukowana jako wstęp (odb.: Kraków, 1914), dołączona zaś do niej rzecz p. t. „*Juljusz Cezar* Shakespeara, przekład francuski Stanisława Augusta Poniatowskiego“ ukazała się przed laty po niemieku w wydawnictwie „Jahrbuch der deutschen Shakespeare Gesellschaft“ (Odb.: Berlin, 1906). Obecnie obie ukazują się z licznemi uzupełnieniami, stanowiącemi owoc sumiennych poszukiwań.

Niewielka rozmiarami (jak niemal wszystkie prace, objęte II-im tomem wydawnictwa), ale przynosząca ogromne bogactwo faktów i wiadomości jest ostatnia rozprawa, zatytułowana „U kolebki warszawskiej sceny publicznej 1765—1774“. Część jej znaczną (doprowadzoną do r. 1768, t. j. do chwili rozpuszczenia trup Stanisława Augusta) wydrukował autor poprzednio w „Przeglądzie Warszawskim“ (odbitka p. t. „Teatr Stanisława Augusta“, Warszawa, 1924). Tutaj do części tej doszedł na początku wstęp o „postępowych“ widowiskach na scenach szkolnych w kolegjach teatynów, pijarów i jezuitów; dodany jest również (w odsyłaczu) niezwykle ciekawy list stolnika Moszyńskiego z daty 15. VI. 1772, pisany do Króla. W części drugiej, która poraz pierwszy jest ogłoszona, przechodzi autor pokrótce dalsze lata 1769—1773, podaje (za Wejnertem) tekst projektu Sułkowskiego konstytucji z r. 1773 „titulo theatrum publiczne i pałac redutowy“, „Refleksje“ nad tymże projektem marszałka w. k. Lubomirskiego (z druku współczesnego), ostateczny tekst uchwalonej na sejmie 1774 konstytucji, wreszcie (również według współczesnego druku) odpowiedź ks. Augusta Sułkowskiego na „Refleksje“ ks. marszałka.

Niezwykle ważnym dla historji teatru dokumentem jest ogłoszony tu przez Bernackiego *État* widowisk królewskich (komedji francuskiej, opery włoskiej, komedji polskiej, baletu i orkiestry) z ostatnich czasów ich istnienia. Dzięki temu dokumentowi ujawnione zostały nazwiska pierwszych aktorów polskich. Wśród nich figuruje Andrzej Niemański, „nazwany przez Zalewskiego — jak zaznacza Bernacki (II, 391, odsył. 7) — Lemańskim.“ Ze starszych autorów wymienia Lemańskiego obok Świerzawskiego w swej „Estetyce“ również i Magier w słowach niemal tych samych, co i „Krótka Kronika Teatru Polskiego“. Nie rozstrzygając w tej

chwili, które z tych nazwisk jest prawdziwe, stwierdzić należy, że podana przez J. S. Jasińskiego w życiorysie Andrzeja Lemańskiego (rkps) wiadomość o zaślubieniu przez niego w d. 31. III. 1803 Karoliny Zakrzewskiej, siostrzenicy Truskolawskiej, jest błędna, gdyż mężem Zakrzewskiej był nie Andrzej, lecz Jan Lemański, mający w dniu ślubu (12. IV. 1803) 26 lat — (ob. Akta paraf. N. Marji Panny na Nowem Mieście, Księga małżeństw, r. 1803, N-o 32).

W „Dodatku" zamieszczone są cztery listy Bielawskiego (z rkpsów B-ki Czartoryskich), pisane do Króla z Paryża w latach 1768—1787, bardzo charakterystyczne.

Rozprawa, którą teraz zajmowaliśmy się, zamyka tom II-gi, poprzedza zaś ją praca, której wykonanie stanowiło, zgodnie z oświadczeniem samego autora, główny jego cel, a tym było, jak pamiętamy: ustalenie repertuaru utworów scenicznych. Z zaostrzoną przeto ciekawością i z tem większą uwagą zabieramy się do jej przestudjowania, zgóry dobrze usposobieni nietylko pod wpływem wysoce dodatniego wrażenia z dotychczasowej lektury, ale i wiary, że nie może nas spotkać zawód ze strony autora, który dzięki swej poprzedniej wybitnej działalności naukowej słusznie pozyskał tak duże zaufanie. I oto w miarę, jak zagłębiamy się w tę część dzieła, podziw nasz i nasze uznanie rosną, — podziw dla ogromu włożonej pracy, uznanie dla jej wyniku — i budzi się w nas świadomość, że to, czego w tym kierunku Bernacki dokonał, posiada dla nauki znaczenie epokowe.

Nie lękajmy się tego określenia. Ażeby zdać sobie sprawę, że tak jest istotnie, trzeba, pamiętając, jak ważną rzeczą jest u s t a l e n i e repertuaru i dla historji literatury i dla historji teatru — uprzytomnić sobie, jak niedaleko dotąd zdołaliśmy pod tym względem posunąć się. Gdy wszelka praca badawcza wymaga przedewszystkiem określenia stanu posiadania, polski historyk literatury i historyk teatru takim inwentarzem nie rozporządzali, spis bowiem Estreichera, zamieszczony w t. I-ym Bibljografji i wydany w odbitce, nie mógł zaspokoić w tej mierze potrzeby. Dopiero dzięki Bernackiemu otrzymujemy krytycznie opracowane zestawienie, które już dziś pozwala zorjentować się w zasobach naszej literatury dramatycznej drugiej połowy w. XVIII-go i w poziomie literackim ówczesnej sceny, jednocześnie zaś stanowi pierwszą poważną podwalinę dla dalszych w tym kierunku badań.

Bliższe omówienie zajmującej nas w tej chwili części dzieła (najobszerniejszej w niem, gdyż obejmującej sto osiemdziesiąt stronic), zaznajomi nas z zawartością i przekona, jak wielkiego wkładu pracy, cierpliwości i specjalnej intuicji wymagało tego rodzaju zestawienie.

„Repertuar utworów scenicznych" uwzględnia — według wyliczenia w podtytule — dramaty, tragedje, komedje, opery, operetki i balety, napisane lub wystawione w latach 1765—1794. Treść główna ujęta jest w formę „zapisek", dotyczących poszcze-

gólnych utworów i ułożonych w alfabetycznym porządku tytułów. Każda taka „zapiska" poza nazwiskiem autora (względnie kompozytora i tłómacza), podaje daty wystawienia utworu przez aktorów polskich (lub niemieckich, francuskich, włoskich), dane, dotyczące druku i rękopisu, wreszcie odsyłacze do bibljografij (przeważnie do Bentkowskiego i Estreichera). Ustalone dla źródeł skróty wskazują, skąd zaczerpnięte są daty. Jest to schemat ogólny, w bardzo licznych jednak wypadkach prócz powyższych danych znajdujemy dłuższe notatki, wyjaśniające szereg szczegółów, z samym utworem lub jego wystawieniem związanych, prostujące mylne informacje i t. d.

Dwa przykłady najlepiej wyjaśnią przyjęty w „zapiskach" system:

Apparences (les) trompeuses, ou les maris infidèles. Komedja. Hauteroche.

P [= trupa polska] Gamrat, albo ukaranie mężów 1785 30/6, 3/7, 7/11 *A*. (Por. *Z)* [*A* = afisz; Por. *Z*. znaczy, że pod danym rokiem wymienia tę sztukę również „Kronika Teatru" Zalewskiego, sc. Dmuszewskiego].

Druk [podany dokładny tytuł].

Teksty w rkpisach-autografach Muz. Czartoryskich 2483 (bruljon), 2491 (czystopis), Bibl. Zamoyskich 763 (odpis), Ros. Pub. Bibl. w Petersb. sygn. Pol. Q. XIV. 7 (autograf).

Zabł. 16 [Spis Zabłockiego].

Crispin médecin. Komedja. Hauteroche.

F [= trupa francuska] 1777 grudzień. — 1778 10/2 *JL* [= Journal Littéraire de Varsovie] 23, 30.

P [= trupa polska] Lekarz lubelski 1781 14/7, 15/7 (Medyk lubelski) 25/7 ... *JT* [= Journal du Théâtre]. — 1783 9/10 *A*.

Druk [podany tytuł].

Przekładał Fr. Zabłocki. — Zabł. 6.

Z przykładów tych widzimy, że każda sztuka umieszczona jest w „Repertuarze" pod tytułem właściwego oryginału czy też pierwowzoru. Tak więc „Fircyka w zalotach" należy szukać pod *Petit Maître amoureux*, „Sarmatyzmu" pod *Les Nobles de province*, „Panny na wydaniu" — pod *Miss in her teens, or the medley of lovers* i t. d. Tytuły polskie spełniają rolę odsyłaczów i ułatwiają odszukanie tytułu głównego.

Informacje, dotyczące zachowanych rękopisów, pozostawiają prawdopodobnie niewielkie już tylko pole dla dalszych poszukiwań, Bernacki bowiem przeprowadził kwerendy nietylko we wszystkich większych, ale również i w pomniejszych bibljotekach, z których, poza bibljotekami: Ossolińskich, Jagiellońską, Akademji Umiejętności, Czartoryskich, Warszawską Uniwersytecką, Zamoyskich, Krasińskich, Teatrów Miejskich w Warszawie, Publiczną w Petersburgu, cytuje jeszcze: Tow. Przyjaciół nauk w Poznaniu, Baworowskich, Pawlikowskich, Tow. Muzycznego w Warszawie, Wilanowską, w Suchej i w Raju. Prócz tego w dużym stopniu wy-

korzystał literaturę pamiętnikarską i przejrzał katalogi księgarskie z XVIII w.; na s. II 221 wskazuje, jak w tych ostatnich często w sposób zupełnie nieoczekiwany przekręcano tytuły, np. Dzień czysty, albo wesoły Figaro — zam. Dzień pusty, albo wesele Figara, Wiejska Ursula — zam. Wieszczka Urzela i t. d.

„Zapiski" uwzględniają nietylko sztuki grane, ale i druki współczesne utworów, o których wystawieniu nie doszła nas wiadomość. Zasadniczo podane są informacje, dotyczące przedstawień w teatrze warszawskim, znajdujemy jednak również liczne dane i co do innych teatrów, zwłaszcza prywatnych i szkolnych, nieco co do krakowskiego i lwowskiego. Do „Repertuaru" włącza Bernacki i „rzeczy, nie mające nic wspólnego ze sceną", jak np. tragedję „Wolność ojczysta".

Bezpośrednio po „zapiskach" (podzielonych na dwie grupy, gdyż balety wyłączone są w oddzielną grupę II) następują wykazy, stanowiące w stosunku do samych zapisek rzeczowo ułożone indeksy nazwisk autorów wraz z tytułami ich sztuk i tytułów sztuk w porządku chronologicznym. Wykazy te rozpadają się na poddziały jak następuje:

III. Autorowie i tłómacze.
1. Literatury obce.
2. Literatura polska.
a) Twórczość oryginalna, rodzima.
b) Twórczość oryginalna obcokrajowców.
c) Twórczość naśladowców i tłómaczy.

IV. Chronologja repertuaru teatru warszawskiego.
1. Trupy francuskie.
2. „ niemieckie.
3. „ włoskie.
4. „ polskie.

V. Chronologja repertuaru teatrów prywatnych,
(tutaj dołączony „Dodatek: Dwa programy teatru Franciszka Salezego Potockiego w Tartakowie", podług rkpsu Bibljoteki Zakł. Nar. im. Ossolińskich).

VI. Chronologja repertuaru teatrów szkolnych.

W zestawieniach tych balety nie są uwzględnione. A niesłusznie może w działach: literatury obce i literatura polska figurują nazwiska kompozytorów, gdy jednocześnie też same utwory umieszczone są w tymże wykazie pod nazwiskami swych autorów-literatów. Należało może raczej stworzyć dla muzyków oddzielną grupę.

Jedną z wielkich korzyści, jakie z „Repertuaru" będziemy mieli, jest ustalenie sprawy tytułów. Dotychczas bowiem wobec tego, że jedna i ta sama sztuka grywana była pod różnemi tytułami, byliśmy skazani na błąkanie się w istnym ich lesie i na popełnianie mimowolnych pomyłek. Dla przykładu można przytoczyć, że operetkę Radziwiłła-Hollanda „Agatka" (lub: „Agatka, czyli Przyjazd Pana") wystawiano również pod tytułem „Pan do-

bry jest ojcem poddanych", utwór zaś Drozdowskiego-Stefaniego „Wdzięczność dla Pana czyli Wesele wiejskie" zwał się na afiszu raz „przyjazd Pana, czyli Wesele wiejskie", to znowu „Wdzięczni poddani Panu", lub wreszcie „Pan dobry ojcem poddanych, czyli Krakowskie wesele". W labiryncie tym nie sposób było zorjentować się i — wobec niewymieniania na afiszu nazwiska autora — ustalić, którą sztukę tytuł istotnie oznacza.

Innego rodzaju trudność przedstawiają wypadki, gdy przekład utworu obcego nosi tytuł, z tytułem oryginału nic nie mający wspólnego (np., pomijając znane tytuły przeróbek i tłómaczeń Bohomolca, Zabłockiego i t. d.: „Dziki Amerykanin do Europy z Leljuszem przybyły" = „Arlequin sauvage", k. Delisle de la Drevetière, „Dzierżawca" = „Gelosie villane", op. Grandi-Sarti, „Osada nowa" = „L'Isola d'amore", op. Sacchini, „Miłość sympatyczna", inny tytuł: „Igrzysko miłości" = „Le Jeu de l'amour et du hasard", k. Marivaux i t. d.). Łatwo pojąć, jak uciążliwe jest w tych razach wyśledzenie źródła, wymagające oprócz ogromnej znajomości literatur dramatycznych obcych, specjalnego wyczucia, specjalnej intuicji, która, jak już wspomnieliśmy, pozwoliła Bernackiemu rozwiązać szereg tego rodzaju zagadek.

Przy tak ogromnym materjale („Repertuar" obejmuje 972 utwory dramatyczno-muzyczne, w tem szereg zupełnie nieznanych Estreicherowi, i 165 baletów), mimo korzystania ze źródeł specjalnych (Bernacki wymienia we „Wstępie" nazwiska autorów obcych, których pracami posiłkował się) nie wszystko dało się rozwikłać, nie wszędzie, zwłaszcza przy operach, można było wyśledzić autora. Pójdą w tym kierunku dalsze badania, w niczem jednak nie zmieniające faktu, że „Repertuar" jest nie tych badań zapoczątkowaniem, ale niezwykle cenną, już dziś wyczerpującą niemal całość przedmiotu pracą, bez której nie będzie mógł obejść się ani historyk literatury, ani historyk teatru. Nadmienić trzeba, że najmniejszą, zdaje się, wagę przykładał Bernacki do repertuaru teatrów szkolnych, który też większych będzie wymagał uzupełnień.

Z nasuwających się w pierwszej chwili uwag zanotujmy następujące:

Przy „Cudzie" Bogusławskiego nie zaznaczono, skąd wzięta jest wiadomość, iż wydawcą pierwodruku był Paweł Grzywiński (nazwisko zresztą nic nam nie mówiące; zapewne ten sam, którego wymienia Estreicher II, 92—3),

„Natręci" Bielawskiego, zgodnie z przyjętym systemem umieszczania utworów pod tytułem oryginału, powinni figurować pod nagłówkiem „Les Fâcheux" (Moliera; por. Bernacki II, 382 i M. Rulikowski, Otwarcie teatru w Warszawie, 15—20) [1]).

---

[1]) Tegoż Bielawskiego „Dziwak", zdaniem St. Łukasika, jest to samo, co „La fausse Agnès" Destouches'a. Poza tem twierdzi on, że utwór Czartoryskiego „Mniejszy koncept jak przysługa, czyli Pysznoskąpski" również = „La Fausse Agnès" i „jeszcze bliższe pierwowzoru". (Por. St. Łukasik, „Le Prince C.-A. Czartoryski et la Renaissance du Théâtre national en Pologne

Sprawę sprzeczności daty na zachowanym (w Ossolineum; ob. Podobizny, s. 9) afiszu z datą niewątpliwą drugiej reprezentacji „Natrętów" (ob. II, 276/2) należy zapewne tłómaczyć w ten sposób, że spektakl dwukrotnie był odkładany: pierwotnie zapowiedziany na d. 22 listopada (taką datę wydrukowano), odłożono na d. 26 t. m. (poprawka ręką współczesną), wreszcie na 1 grudnia, kiedy istotnie odbył się.

Muzykę do niemieckiej operetki „Anton i Antonetta" (ob. Bernacki, II, 308/2—309/1) napisał Kamieński niewątpliwie za drugiej antrepryzy Constantiniego, t. j. w 1785 r. [1]), jak to wynika ze słów Bogusławskiego (XII, 424); na czas pierwszej (1781 do kwietnia 1783, w ostatnich miesiącach pod dyrekcją samego Bogusławskiego) przypadał okres, kiedy Kamieński „wstrzymał dalsze kompozycje", operetka zaś „Anton i Antonetta" nie była grana „dla nagłego oddalenia się" kompanji z Warszawy; istotnie druga antrepryza Constantiniego trwała tylko dwa miesiące, do marca. Tak więc utwór Kamieńskiego powstał najprawdopodobniej w ciągu zimy 1785 r.

Jak już wspomnieliśmy, pozostaje jeszcze pewna liczba utworów niezidentyfikowanych, m. in. i takich, w których tytule (j. np. Niemcewicza „Giermkowie Króla Jana") zaznaczono, że nie są to rzeczy oryginalne. Pozostają pozatem do rozwiązania zagadki, w rodzaju tej, skąd na afiszach warszawskich, i to na przestrzeni paru lat (1785—1788), figuruje nazwisko Danesiego jako autora muzyki do „Agatki", której kompozytorem, jak skądinąd wiadomo, był Holland?

Nie usiłując zapuszczać się tutaj w dociekanie źródeł poszczególnych utworów, pozwolimy sobie postawić tylko jedno pytanie: czy dramat w 3 a. „Córka znaleziona" (B. II, 218/2) nie jest to tłómaczenie sztuki p. t. „La Fille retrouvée" Dulondela (por.: Charles Brunet, Table des pièces de théâtre... de la Bibliothèque de M. de Soleinne, s. 194), to bowiem, że przypuszczalny tłómacz figuruje w tytule opery „Loreta" (będącej według Estreichera utworem oryginalnym) jako autor („Loreta... przez tegoż, co i *Córka znaleziona*") — niczego nie dowodzi, gdyż tego rodzaju, świadome czy nieświadome, pomieszanie pojęć twórczości i naśladownictwa niejednokrotnie w tych czasach spotykamy.

Ażeby wyczerpać uwagi co do „Repertuaru", musimy jeszcze poruszyć sprawę źródeł, na których został on oparty.

Wyliczenie ich (jeżeli nie wszystkich, to w każdym razie

---

au XVIII[e] siècle". „La Revue de Pologne" 3[e] Année, n-os 1 et 2, pp. 24—5; n-o 3, pp. 228 sq).

Bernacki (II, 134) stwierdza współpracownictwo w „Pysznoskąpskim" Zabłockiego.

[1]) D. 4. IX. 1783 Ryx udzielił Bogusławskiemu, Curzowi i Constantiniemu pozwolenia „dawania... wszelkich reprezentacyj, komedyj, tragedyj i operów polskich i niemieckich, z baletem", niema jednak śladu, aby Constanti przed r. 1785 z pozwolenia tego skorzystał.

najważniejszych i najczęściej powoływanych) znajdujemy w „wykazie skrótów“ (II, 193—4). Z wykazu tego, obejmującego 36 rękopisów lub druków, możemy przekonać się, że niemal połowę zużytkowanych w „Repertuarze“ źródeł wydrukował Bernacki w swem dziele; mówiliśmy o nich już wyżej. Jednocześnie jednak spostrzegamy, że z pomieszczonych w t. I-ym materjałów nie wszystkie służą za podstawę do „zapisek“; mianowicie nie dostarczają żadnych faktycznych danych przedruki trzech rozpraw Czartoryskiego. Natomiast niektóre z ważnych źródeł nie zostały uprzednio bliżej omówione. Do nich przedewszystkiem należą (pomijając „Spis oper“ Dmuszewskiego i „Repertorium“ teatru w Rydzynie, jako że obie te rzeczy były już drukowane gdzieindziej) — trzy rękopisy z XVIII-go w.: „Dépenses particulières“ (1778), „General-Inventarium aller dererjenigen Kleider... angefangen den 1 September 1779“ i „Theatralische Ausgaben“ (1775 — 1778). O nich słów tylko parę czytamy we „Wstępie“ (ss. XI—XII), aczkolwiek są one nietylko doniosłego znaczenia wogóle dla historji teatru, ale i sprawie ustalenia repertuaru i jego chronologji oddają ogromną usługę, jak o tem możemy się przekonać z poniżej zamieszczonej tablicy, ułożonej na podstawie „Reperturu“ i wykazującej, w jakim stopniu każde z zużytkowanych źródeł przyczyniło się do jego wzbogacenia.

(Podane w nagłówku skróty odpowiadają przyjętym przez Bernackiego i oznaczają: *A* — afisze Teatru „Narodowego“, *M* — Wykaz komedyj, sporządzony przez J. E. Minasowicza, *R* — „Rejestr komedyj, oper i baletow“, *J* — „Journal“ Brennera, *MB* — wykazy, dołączone do „Listów“ Mitzlera, *TA* — rkps „Theatralische Ausgaben“, *JL* — „Journal Littéraire de Varsovie“, *Dp* — rkps „Dépenses particulières“, *Gl* — rkps „General-Inventarium“, *JT* — rkps „Journal du Théâtre de Varsovie“, *VC* — „Verzeichnis“ Constantiniego, *AA* — „Annonces et Avis divers de Varsovie“ *L* — „Theatr. Quodlibet“ Lorenza, *Z* — „Kronika“ Zalewskiego = Dmuszewskiego, *P* — trupy polskie, *W* — włoskie, *N* — niemieckie, *F* — francuskie. Przy liczbach, dotyczących polskich przedstawień, wskazano w nawiasach, ile w danym roku wystawiono nowych oper. Ujęte w nawiasy liczby w rubrykach, dotyczących „Kroniki“ i „Spisu“ Dmuszewskiego odnoszą się do podanych tam liczb nowych sztuk; następująca po nawiasie cyfra odpowiada liczbie utworów, które w danym roku Bernacki uwzględnia w chronologji, powołując się na jeden z tych wykazów).

Tablica ta wskazuje, z jak różnorodnych źródeł wypadło korzystać przy ustalaniu repertuaru i jak źródła te przynajmniej do pewnego stopnia wzajemnie uzupełniają się, gdyż prawie ani jedno (poza paru wyjątkami) nie podaje całkowitego wykazu nowo wystawionych w danym roku sztuk. Nie należy jednak z tego wysnuwać wniosków o ich mniejszej lub większej wartości, gdyż wartość ta nie polega na samych liczbach, lecz na wiarogodności tych źródeł.

Bernacki, Chronologja repertuaru teatru warszawskiego	*A* 1778—1793	*M* 1765—1767	Wyimki 1765-1769	*R* 1774	*J* 1774—1775	*MB* 1775 1776	*TA* 1775—1778	*JL* 1777—1778	*Dp* 1778	*GI* 1779	*JT* 1781	*VC* 1782	*AA* 1782	*L* 1782—1783	Druki współczesne	*Z*	Dmuszewski	Inne źródła	Bez podania źródła
1765 *P* sztuk 1	1	1	1												1				
W „ 8			2												8				
F „ 4			4																
1766 *P* „ 9		9	9												4			1	
W „ 7															7				
1767 *P* „ 4		3	2																
W „ 1	1		1																
1770 *F* „ 1																		1	
1771 *F* „ 1																		1	
1774 *P* „ 6				2												(6) 3		2	
N „ 32[1])				9	31	14													
W „ 6				4											2				
1775 *P* „ 10						9										(4) 3			
N „ 30[1])					8	30													
W „ 11						11													
1776 *P* „ 6						2	4									(3) 1			
N „ 4						4													
W „ 5						2	1								2				
F „ 6							4											2	
1777 *P* „ 12								8								(6) 5			
F „ 36							3	34											
1778 *P* „ 9 (op. 2)								1	3						1	(8) 6	(1)—		
F „ 20	1							10	12										

[1]) Bernacki podaje w Chronologji trupy niemieckiej za r. 1774 sztuk 32, za rok 1775 sztuk 30. Na podstawie zmudnych obliczeń i zestawień wykazów Brennera i Mitzlera, oraz „Rejestru" z r. 1774, których tutaj nie sposób przytaczać, należy dojść do wniosku, że w r. 1774 Niemcy wystawili 27 sztuk, w roku zaś 1775 — 35 sztuk.

Bernacki, Chronologja repertuaru teatru warszawskiego	*A* 1778–1793	*M* 1765–1767	Wyimki 1765-1769	*R* 1774	*J* 1774–1775	*MB* 1775–1776	*TA* 1775–1778	*JL* 1777–1778	*Dp* 1778	*GI* 1779	*JT* 1781	*VC* 1782	*AA* 1782	*L* 1782–1783	Druki współczesne	*Z*	Dmuszewski	Inne źródła	Bez podania źródła
1779 *P* sztuk 17 (op. 9)										7					1	(9) 8	(6) 5		1
W „ 9[1])										9									
1780 *P* „ 22 („ 8)															3	(14) 9	(8) 8		
W „ —[1])																			
1781 *P* „ 23 („ 3)											19				1	(17) 12	(5) 3		
N „ 58	8										58	54							
W „ 6											6								
1782 *P* „ 15 („ 6)													1		5	(9) 7	(6) 5		
N „ 13													4	10					
1783 *P* „ 18 („ 4)	17														1	(8) 8	(3) 1		
N „ 2	1														1				
1784 *P* „ 9 („ 1)															3	(6) 6	(1) 1		
W „ 7															2			5	
1785 *P* „ 11 („ 1)	11															(7) 7	(1) 1		
W „ 14	13														1	1			
1786 *P* „ 18 („ 3)	10														1	(13) 13	(2) 1		
1787 *P* „ 25 („ 8)	25															(17) 15	(6)—		
W „ 3	3																		
1788 *P* „ 18 („ 5)	17															(12) 10	(3) 1		
1789 *P* „ 5																(7) 6			
W „ 3	1														1	1		1	
1790 *P* „ 13 („ 5)	12															(9) 9	(3)—		
W „ 9	9																		
1791 *P* „ 7 („ 1)	7															(6) 6			
W „ 2															2				
1792 *P* „ 6	6															(5) 5			
W „ 9	9																		
1793 *P* „ 9 („ 1)	9															(9) 9	(1)—		
N „ 39	37														1			1	
W „ 2	2																		
1794 *P* „ 4 („ 2)																(4) 4	(2)—		
N „ 2																		2	
1795 *P* „ 3																(8) 3	(1)—		
1796 *P* „ 3 („ 2)	1															(9) 2	1		
1797 *P* „ 2																	(1)—	1	1

[1]) W Chronologji trupy włoskiej lata 1770—80 podane są razem.

Znakomita ich część, przedewszystkiem wszystkie współczesne, nie może pod tym względem budzić wątpliwości, choć nie zawsze znajdujemy w kilku z nich jedne i te same informacje. Tam zaś, gdzie wątpliwość podobna istniała, nie zaniedbuje Bernacki podkreślić jej z całą sumiennością.

Sumienność ta, cechująca wszystkie szczegóły dzieła, zwłaszcza występująca w pracy tak szalenie trudnej, jak ustalenie repertuaru (gdy się zważy niedostateczność, jak się okazuje, źródeł) sprawiła, że w obu tomach znajdujemy znikomą tylko ilość omyłek, które na karb przeoczenia wypada policzyć, oraz błędów korektorskich, w porę niedostrzeżonych. Dla ulżenia pracy czytelnikowi książki wymieńmy jedne i drugie.

Na s. II, 199/1 przy tytule „Les Amants réunis" nie podano, że przekład mylnie przypisywany był Zabłockiemu. II, 200/2: przy tytule „Annette et Lubin" opuszczono *A* (źródło, skąd wiadomość o przedstawieniu tej operetki w d. 20. X. 1787). II, 206/2: przy tytule operetki nieznanych autorów „Bazyli" jest odsyłacz do operetki „Nie zawsze śpi ten, co chrapi" i, na odwrót, II, 278/2, przy tej ostatniej figuruje odsyłacz do „Bazylego", nie zanotowano jednak, że „Bazyli" jest kontynuacją operetki Gaetana (por.: I, 295). II, 215/1: datę premjery k. „Bałamut modny, czyli ukarany zwodziciel", którą Bernacki umieszcza w „zapiskach" i w Chronologji pod r. 1790, należy cofnąć pod datę wcześniejszą, zapewne do r. 1779 (data ukazania się druku; por. uwagi w *A* 18. III. 1790). II 221/2—222/1 przy tytule „Demokryt" opuszczono nazwisko tłómacza (Jan Baudouin), umieszczone jednak w „Repertuarze" (II, 350). II, 259/1: tytuł plagjatu z „Kawy" Czartoryskiego: „Herbata gadająca u pani Nudalskiej" podany jest nieściśle, gdyż rzecz ta ukazała się nie pod kryptonimem „hr. G. B. P.", lecz pod pełnem imieniem i nazwiskiem „Gustawa Broel Hrabiego Platera"; tutaj błąd powtórzony za cytowanym Łopacińskim, który podał tylko inicjały. II, 264/1—2: przy tytule k. „Le Marchand de Smyrne" brak: „*P* 1784?", tak, jak słusznie wskazana jest data ze znakiem zapytania w innych wypadkach (II, 223 „Deucalion et Pyrrha", II, 273 „Monsieur de Pourceaugnac"), gdy określić ją można było tylko na podstawie współczesnego druku. II, 297/1: po *V* opuszczono *C* („Verzeichnis" Constantiniego). II, 316/1: w. 5 od dołu, podano źródło *A*, aczkolwiek w t. w I-ym tego afisza niema, gdyż afisze podaje Bernacki tylko do r. 1793 włącznie. II, 358 pod r. 1779—1780 w chronologji trup włoskich figurują tytuły oper „Don Giovanni" i „Don Juan"; mogą one odnosić się do jednej tylko opery, wystawionej przez Włochów w r. 1779 (*cf.* II, 226/2, Repertuar: „Don Juan"; czy nie będzie to opera Righiniego, grana w tymże czasie w Pradze?). II, 359: w chronologji trup polskich zbędnie pod r. 1775 podano k. Voltaire'a „Teresa", gdyż drugi jej tytuł: „Nadgroda cnoty" jest już poprzednio zamieszczony pod właściwą datą pierwszego przedstawienia (1767).

II, 359: pod r. 1767 data w nawiasie (1776) odnosi się nie do „Pana dobrego“, lecz do „Figlackiego“. II, 362: pod r. 1795 tytuł „Arlekin krotofilny“, którego niema w „Zapiskach“ (*cf.* II, 281/1—2: „Odmiana we śnie“). W tych ostatnich brak tytułów: „Fałszywe niewinności“ jako odsyłacza do k. „Les fausses infidelités“ oraz tytułu „Umizgalska“ jako odsyłacza do „Staruszki młodej“. II, 321/1 w. 9 od góry: ma być nie „1782 9/5 *Z*“ lecz „1782 9/5 (Por. *Z*)“, gdyż w „Kronice“ dzień i miesiąc przedstawienia nie wymienione. II, 258/2, w. 7 od góry, II, 303/2, w. 11 od dołu i II, 321/1, w. 3 od dołu — w tych trzech miejscach opuszczono: (Por. *Z*).

Z błędów korektorskich poprawić należy następujące: s. VIII, odsyłacz, „Gazeta Polska“ 1868 nie N-o 78, lecz 76. S. 12: po „wyimku“ z „Thornische w. Nachrichten“ 28. XI, nr. 48, powinien być tytuł pisma a nie *l. c.*, gdyż poprzedni „wyimek“ jest z „Wiadomości warszawskich“. II, 221, w. 8 od dołu: powinno być nie *R* 15 lecz *R* 14. II, 226, w. 9 od góry: nie 1778 20/11 lecz 1788 20/12. II, 240/2, w. 28 od góry: opuszczono „na“. II, 246/2, w. 7 od góry: „Cocq (le) vilage“ opuszczono „de“. II, 256/2, w. 17 od góry („Junak“): zamiast *N* ma być *P*. II, 266/2, w. 11 od dołu: zam. gwałtek — gwałtem. II, 269/2, w. 7 od dołu: nie 1788 7/9 lecz 1788 7/3. II, 277/1, w. 13 od dołu: nie Rivales lecz Rivals. II, 281/1, w. 1 od góry: zam. 1790 26/2 ma być 1790 26/1. II, 289. w. 17 od góry: nie Fildelkind lecz Findelkind. II, 297/1, w. 8 od góry zam. *N* ma być *P*. II, 320/2, w. 11 od dołu: „Komedja w aktach“ — opuszczono: 5. II, 336/1, ww. 9—8 od dołu: nie Szlancowski lecz Slanczowski (por. Podobizny, s. 28). II, 354 w. 5 od dołu: „Impromptu (*le*)“ — powinno być: (*l'*). II, 354 w. 3 od dołu: „Monsieur (le) de Pourceaugnac“ — zbędne: (le). II, 357 w. 23: figluola, zam. figliuola. II, 357, w. 26: „Don Trastulo“, po Don niepotrzebne: (il).

Po załatwieniu tej najmniej miłej formalności, jaką dla recenzenta jest poprawianie omyłek druku (w tym wypadku tak nielicznych, że trzeba wyraźnie podkreślić niezwykłą staranność korekty), cóż nam jeszcze pozostaje do nadmienienia? Chyba to jedno, że na końcu t. II-go, jak już wspominaliśmy, umieszczone są „podobizny“, którym teraz zkolei wypadnie poświęcić słów parę.

Ilustracje te w przeważnej części odtwarzają dokumenty rękopiśmienne i drukowane, są jednak wśród nich i portrety (Konarski, Bohomolec, dwukrotnie Bogusławski z niereprodukowanych dotąd oryginałów; wybór może nieco dowolny, bo, dając Konarskiego, czy nie należało dać również Zabłockiego, Czartoryskiego, wreszcie samego Króla, którym tyle kart dzieła jest poświęconych?); są, dalej, reprodukcje dwóch sztychów z Radziwiłłowej „Komedyj i Tragedyj“, czterech rysunków Bacciarellego, znanych już z „Kłosów“ i ze znanego również obrazu z „pod Baranów“, przedstawiającego wnętrze teatru warszawskiego. O wszystkich tych po-

dobiznach można powiedzieć, że są bez wyjątku „ciekawe“ i że radzi je widzimy, ale czy wszystkie są na miejscu? Jeżeli bowiem ilustracje książki mamy pojmować jako uzupełnienie tekstu, jego wyjaśnienie i jako dodatek, z tym tekstem jak najściślej związany, to tutaj związku takiego nie zawsze możemy doszukać się. Dotyczy to głównie podobizn na ss. 24, 25, 29, 30, 33, 34, 38 a, 43, 44, 45, 46, 65, 66 i 68, dla ikonografji dziejów teatru bez wątpienia niemałego znaczenia, ale bezpośrednio żadnego miejsca w samem dziele nie ilustrujących.

Dobiegamy do końca. I aby móc ostatnie o wrażeniach z czytania tej pracy odniesionych wypowiedzieć słowa, musimy jeszcze powrócić do pierwszych, kiedy to uwagę naszą zaprzątała kwestja: do jakiej należy ona dziedziny? do historji literatury, czy też do historji teatru? Nad formalnem tem zagadnieniem nie będziemy zresztą dłużej zastanawiali się, odpowiedź bowiem sama narzuca się z zawartości poszczególnych rozpraw i notatek, nad któremi w miarę możności i potrzeby zatrzymywaliśmy się to dłużej, to krócej. Bez wątpienia są wśród nich takie (przedewszystkiem w t. I-ym), które historyka piśmiennictwa bardzo a bardzo mało obchodzą lub tylko w sposób zupełnie pośredni. Inne znowu w imię ścisłego rozgraniczenia dwóch dyscyplin naukowych, czego żądaję uczeni niemieccy, nie powinnyby zająć uwagi teatrologa. W rzeczywistości jednak, ponieważ daleko nam jeszcze do zgody na tak skrajne rozdzielanie dwóch bliskich bądź co bądź dziedzin, niewątpliwie i jeden i drugi, i historyk literatury i historyk teatru, w zainteresowaniach swych nie pominą — powiedzmy odrazu: z istotną dla siebie korzyścią — tych w dziele rzeczy, które na pozór zdawaćby się mogły tym zainteresowaniom obce.

Powiedzieliśmy: z korzyścią, gdyż korzyść rzeczywistą przyniesie każdemu zaznajomienie się przedewszystkiem z tem, co praca Bernackiego daje nowego. A więc, pomijając tom I-y, który stanowi niejako cenny zbiór najważniejszych dokumentów, — z t. II-gim, w którym niema notatki, niema dłuższego studjum, któreby albo nie rzucało na daną sprawę nowego światła (dotyczy to Bohomolca), albo nie wskazywało zupełnie nowych faktów (o „Pannie na wydaniu“ Czartoryskiego i o „Krakowiakach i Góralach“); albo wreszcie takiego, któreby nie rozszerzało bardzo znacznie dawniejszych badań autora (rzecz o komedjach Zabłockiego). A już całkiem oddzielne miejsce zajmuje „Repertuar“, o którego znaczeniu i doniosłości mówiliśmy obszernie.

Pewne zastrzeżenia wywołać musiał sąd o wpływie sztuki Weidmanna na „Cud“ Bogusławskiego. Ale to i jedyne w stosunku do całego dzieła zastrzeżenia poza bardzo drobnemi uwagami, które tu i ówdzie nasuwały się przy pewnych drobnych również szczegółach. W całości znikają one i zostaje tylko wrażenie pracy, dokonanej bardzo sumiennie, ze zwykłą u tego autora gruntowną znajomością przedmiotu i, powiedzmy, z niepowszednią

skromnością, której wynikiem jest inna znowu zaleta wszystkich rozpraw, w tem dziele pomieszczonych: ich wielka zwartość i zwięzłość, sprawiające, iż w kilkudziesięciu wierszach lub na paru stronicach otrzymujemy maximum istotnej treści.

Dając pracę tak pojętą i tak szczęśliwie wykonaną, dorzuca dziś Bernacki do dawniejszych swych dla nauki zasług nowy tytuł do chwały, nowym dla niej zdobyty darem.

DRUKARNIA OSSOLINEUM
LWÓW